

مع مرور الزمن تزداد علامات رسوخاً في عالم النقد ، غدت علامات مضيئة في درب الأدب المتميز . ليست تلك أمنية يعبر عنها التحرير ، لكنها حقيقة يؤكدّها الباحثون لنا كل يوم ، ليس من خلال ما يردنا من رسائل واتصالات ، وما نقرأه عبر الصحف والمجلات ، بل عبر الزخم الكبير من تلك المقالات التي يشرفنا تلقّيها ، ويرى أصحابها أن علامات هي الجديرة بها .

مع كل عام يمر ، نقيم علامات تجربتها التحضيرية ، وتحاول أن توجه النقد الأفضل إلى بعض القضايا النقدية التي ترى أنها بحاجة إلى مزيد من الإضاءات العلمية ، لمزيد من التبلور أحياناً ، ولتعميق بعض المفاهيم أحياناً أخرى ، وإذا كانت علامات تود أن لا تنتشر من البحوث إلى ما يوافق مقترحاتها ، فإتّها أمام عشرات البحوث الجادة والقيمة الكبيرة لكتابها ، تضع نفسها مكاناً للثقة التي منحت إياها من قبل قرائها المتميزين ، فتحتفي ببحوثهم ، التي تتناول جوانب نقدية متشعبة وتوجهات نقدية مختلفة . من منطلق أن الباحثين هم الذين يرسمون خريطة النقد الحديث . وإذا كنا في أعداد سابقة ، قد اقترحنا بعض المحاور ، فإنه لم يصلنا من المواد ما يمكن أن يمثل عدداً كاملاً ضمن إطار حقن نقدي واحد . ولذا ، فإن التنوع في الموضوعات النقدية المطروحة غدت من سيمياء هذا العدد ، ونأمل أن تحوي أعدادنا القادمة عدداً من المحاور التي سبق اقتراحها في عدد سابق .

بهذا العدد تدخل **علامات** عامها التاسع من عمرها العديد .. إن شاء الله ، وهي أكثر إحساساً بثقل المسؤولية التي منحها إياها نقادنا ومتفقونا المتميزون من المحيط إلى الخليج ، حتى أصبحنا نقدم اعتذارنا كثيراً للمتواصلين معنا ، نظراً لطول فترة الانتظار لكثير من الأعمال . ووضعنا زاوية " اقرأ لهؤلاء في الأعداد القادمة " لتطمئن الباحثين أنهم في ذاكرتنا ، وإن مشاركاتهم **علامات** تهدي بها دوريتنا . وكثيراً ما نحاول زيادة الصفحات لتستوعب بحثاً أكبر .

تنتضي ثماني سنوات ، ويصاحبنا معها شعور بالحبور ، وإحساس بمزيد من مسؤولية الالتزام تجاه إصدار نقدي دوري جاد . وإذا تذكرنا أن **علامات** ظلت تصدر طوال هذه الفترة لم تتأخر عن الصدور أسبوعاً ، ولم تضطر لإصدار عديدين في مجلد واحد ، مع التزام بمستوى متميز من المواد المنشورة ، فإن ذلك يجعلنا أكثر اطمئناناً لمستقبل **علامات** الزاهر إن شاء الله . ونحن في التحرير ، رغم وضوح رؤيتنا لهذا المستقبل ، فإننا نؤمن ونسعد بعطاءات النقاد وآرائهم في دورية هي لهم ، ولقراء النقد وطلابه الناطقين بالعربية أينما وجدوا .

أسرة التحرير

ندوة مفهوم استقبالي
للعالمية الأدب العربي

عبد عبيد

من الملاحظ أن قدراً كبيراً من
التضارب وعدم الوضوح يسود
مفاهيم النقاد الأدبيين وعلماء
الأدب المقارن العرب فيما يخص
عالمية الأدب . وهذا ما بيناه

بصورة تفصيلية في دراسة سابقة^(١). وعليه فإن أول ما يترتب على تلك
الحقيقة هو ضرورة صياغة مفهوم واضح ومتكامل لعالمية الأدب،
مفهوم يقوم على أسس نظرية منهجية متماسكة ، ويصلح لأن يتخذ
منطلقاً للتعامل مع مشكلات عالمية الأدب العربي الحديث تعاملًا سليماً
ومجدياً . فما هي الأسس النظرية لذلك المفهوم ؟

من حيث المبدأ ينطبق على سيروية الأعمال الأدبية العالمية ما
ينطبق على سيروية غيرها من الأعمال الأدبية. فهي تتكون من ثلاثة
مكونات أو ثلاث حلقات هي : الحلقة الإنتاجية أو الإبداعية وحلقة
التوسيط وحلقة التلقي. فلنتناول كلاً من هذه الحلقات بشيء من
التفصيل.

١ - البعد الفني :

إن العمل الأدبي العالمي هو أولاً وقبل أي شيء آخر عمل
متطور أو متقدم في شكله الفني. فالجودة الفنية للعمل الأدبي تجعله أكثر
قدرة على اجتياز حدوده اللغوية والثقافية القومية ، وعلى دخول دائرة
العالمية ، وذلك خلافاً للعمل الأدبي المتخلف في شكله الفني . فالجودة
الفنية هي الشرط الأول والأهم لبلوغ العالمية . ومع أن هناك إجماعاً
واسعاً على هذه المقولة ، فإن هناك من يعترض عليها ، ويدعم

معارضته بحجج وأمثلة من الواقع الأدبي العالمي . وأهم حجة تُورد في هذا السياق هي ما يعرف " بالأدب التافه " (Trivialliteratur) بأشكاله وأنواعه المختلفة ، كالرواية البوليسية ، ورواية رعاة البقر ، وروايات الحب العاطفية المبتذلة ، والروايات والقصص الجنسية (Pornoliteratur). فهذه الأعمال الأدبية التافهة المبتذلة كثيراً ما تحظى بنجاح عالمي يفوق النجاح الذي تحرزه أعمال أدبية ذات جودة فنية عالية. فروايات (أجاتا كريستي) البوليسية ، على سبيل المثال . قد حققت نجاحاً عالمياً تفوق على النجاح الذي حظيت به روايات الأعمال الأدبية . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن روايات بوليسية أخرى وعن بعض روايات الجاسوسية وروايات الإثارة الجنسية . فقد ترجمت تلك الأعمال من لغاتها الأصلية إلى العديد من اللغات الأجنبية . وبلغت طبعاتها أرقاماً فلكية . فهل ننكر عالميتها لمجرد أنها تنتمي إلى الأدب التافه ؟ لأن كانت العالمية تعني أن يتخطى النص الأدبي حدوده اللغوية والثقافية القومية إلى لغات وثقافات أخرى . قلن يكون هناك مناس من الاعتراف بعالمية الكثير من الأعمال الأدبية التافهة ، بل لابد من التحدث عن " أدب تافه عالمي " . إنه نوع من الأدب يلبي حاجات ثقافية ونفسية متوافرة لدى متلقين كثر موجودين في كل المجتمعات . ومن الطريف أن تلك الأعمال التي تعدّ مبتذلة ومحتقرة بالمعايير الأدبية والأخلاقية الرسمية ، مما يحمل السلطة الرقابية على منع تداولها في كثير من البلدان ، كالقصص الجنسية المثيرة أو البورنوغرافية ، تثنى طريقها إلى العالمية رغم كلِّ الحواجز ، وتحقق انتشاراً عالمياً تحسبها عليه أرقى الأعمال الأدبية .

ويسوق معارضو نظرية " الجودة الفنية " حجة أخرى ، ألا وهي أن تاريخ الأدب العالمي قد شهد تمكن أعمال أدبية ليست عالية الجودة فنياً من أن تدخل دائرة العالمية . فرواية "آلام فوتر " لغوته على سبيل

المثال ، تلك الرواية التي شقت طريقها إلى العالمية بسرعة كبيرة ، إذ ترجمت إلى لغات أجنبية كثيرة ، وأثرت تأثيراً كبيراً في متلقين ينتمون إلى ثقافات متباينة جداً ، ليست من وجهة النظر الفنية عملاً أدبياً عالي الجودة^(١). وروايات الكاتب الأمريكي إرنست همنغواي التي ترجمت إلى مختلف اللغات ، وفلمنت ، وجعلت من مؤلفها أديباً ذا شهرة عالمية ضخمة ، ليست من الناحية الفنية متطورة بدرجة تتناسب وعالميتها . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن روايات ستيفان زفاغ وهرمان هيسه والكثير الكثير من الأدباء الذين يعدّون عالميين . وهناك أيضاً ظاهرة الكتب الأدبية الراجحة (Bestseller) التي تحقق طبعات وأرقام مبيعات مرتفعة ، فهي سرعان ما تُترجم إلى اللغات الأجنبية وتحقق رواجاً عالمياً كبيراً. وتنتشر الصحافة في بعض الأقطار قائلة تلك الكتب بصورة أسبوعية . استناداً إلى معطيات تمدّها بها المكتبات . إن المرء قل أن يجد ضمن تلك الكتب الراجحة أصلاً أدبية ذات مستوى فني رفيع . ولذا فمن المؤكد أن وراء رواجها العالمي سبباً غير الجودة الفنية ، يمكن أن يكون تجاوبها مع أذواق شرائح واسعة من المتلقين ، وتلبية احتياجاتهم النفسية السطحية . فهل تكفي هذه الحجج لجعلنا نتخلّى عن الجودة الفنية كمعيار للعالمية الأعمال الأدبية ؟ إننا لسنا مع هذا الرأي . فالأعمال الأدبية الراقية فناً تشق طريقها إلى العالمية ، وإن يكن بشيء من البطء ، وتدخل دائرة العالمية في نهاية الأمر. فهي تترجم إلى اللغات الأجنبية وتستقبل من جانب المتلقين في مجتمعات مختلفة ، ويتأثر بها القراء العاديون والأدباء الأجانب على حدّ سواء . إن الأعمال الأدبية ذات الجودة الفنية العالية هي أعمال إبداعية شقت لأدبها القومية دروباً إبداعية جديدة ، ودشنت مراحل جديدة من التطور الفني للأدب في العالم. وهذا ينطبق على روايات الأسباني ثيرباتيس ، والرومي دستويفسكي ، والألماني توماس مان ، والإنكليزي جيمس جويس ،

والتشبيكي - النمساوي فرانز كافكا ، وعلى روائيين آخرين ، تماماً كما ينطبق على مسرحيات شكسبير ومستريندرغ وبريخت وبيكيت وغيرهم من كتاب المسرح الكبار ، وعلى شعر أوفيد وورودسورث ومالارميه وإليوت وسيلان وريكله وغيرهم من كبار الشعراء العالميين . إن الأعمال الأدبية العالمية التي تستحق هذا الاسم بجدارة هي أعمال مثلت منعطفات وتحولات كبيرة في تاريخ الأدب العالمي ، وبدايات لمراحل ومدارس واتجاهات جديدة من تطور الأجناس الأدبية التي تنتمي إليها وقد كانت جودتها الفنية وراء ترجمتها إلى مختلف اللغات الأجنبية ، وتلقيها في مختلف المجتمعات ، واستمرار تلقيه مهما تقدّم بها الزمن .

ولكن هل يمكن التوفيق بين هذين النوعين المتضاربين من العالمية : عالمية أعمال أدبية ناضجة سطحية ، وعالمية أعمال أدبية راقية متميزة فنياً وجمالياً ؟ هل ننكر على النوع الأول عالميته رغم ما يتمتع به فعلياً ومبدئياً من عالمية ؟ سيكون من السخف إنكار عالمية الأدب النافذ ، مهما كان رأينا فيه وموقفنا منهُ . فعالميته قائمة وموجودة بالفعل ، والدليل على ذلك هي الترجمات إلى اللغات الأجنبية والطبعات الكثيرة والكبيرة ، والتأثير الكبير الواسع الذي يمارسه هذا النوع من الأدب على جماهير المتلقين في كل أنحاء العالم . إن المرء يرتكب حماقة كبيرة إذا تجاهل عالمية الأدبين النافذ والرائج ، وتمسك بوجهة النظر الأرستقراطية القائلة بأن الأدب العالمي يقتصر على الأعمال الأدبية الراقية المتميزة فنياً وجمالياً . ولرب قائل إن معايير الجودة الفنية تختلف من مجتمع لآخر ، ومن ثقافة لأخرى ، ومن زمن لآخر . وبالفعل فإن الجودة الفنية معيار إشكالي ، ومن العبث إخفاء تلك الإشكالية . فتقييم جودة الأعمال الأدبية أمر خلافي . إلا أن ذلك التقييم جزء لا غنى عنه في النشاط النقدي^(٢) . أما تحديد معايير الجودة الفنية فهو

يرجع إلى النقاد الأدبيين وعلماء الأدب ودارسيه . فهم متلقون محترفون ذوو خبرة في هذا المضمار ، وهم يقومون بغربلة الأعمال الأدبية وتقييمها وفقاً لاتجاهاتهم الفكرية ومذاهبهم النقدية . وعلى الرغم مما يظهر بين النقاد من اختلاف في تقييم الأعمال الأدبية وجودتها الفنية ، فإن هناك اتفاقاً أو إجماعاً كبيراً بينهم على تقييم كثير من الأعمال الأدبية التي لا خلاف على جودتها . وينطبق هذا على أعمال الأدب العربي القديم التي تنعت "بالكلاسيكية" . أما الأدب الحديث والمعاصر فكتيراً ما تتضارب تقديرات النقاد لجودة أعماله الأدبية ، ومن الصعب أن يتفق النقاد على تقييم موحد لتلك الأعمال ، حتى داخل الأدب القومي الواحد . فمما يلك بالأدب العالمي ؟! إلا أن هناك أدباء محدثين يتفق النقاد جزئياً أو نسبياً على جودة أدبهم ، واعتماداً على ذلك تمنح الجوائز الأدبية الوطنية والعالمية . ولكن إشكالية التقييم تظل برغم ذلك إشكالية قائمة ، ومعها تظل إشكالية اتخاذ الجودة الفنية معياراً لعالمية الأعمال الأدبية موجودة ، إذا اطلقنا من ذلك المعيار نجد أن الأعمال الراقية المتميزة فنياً هي أعمال تتصف على الصعيد المضموني بأنها أعمال ذات مضامين إنسانية ، رغم أنها تعبر عن بيئات اجتماعية وثقافية وطنية ومحلية . فروائع الأدب العالمي هي أعمال محلية جداً وعالمية جداً في آن واحد ، مما يكسبها القدرة على مخاطبة المتلقين في مجتمعاتها الأصلية وفي المجتمعات الأجنبية انطلاقاً من وجود مضامين إنسانية مشتركة بين الشعوب . فتعبير تلك الأعمال بصدق عن بيئاتها الوطنية والمحلية لا يحرمها من فرص التلقي خارج تلك البيئات بل يفتح لها أبواب الانتشار العالمي على مصراعيها . وبهذا الخصوص تصح مقولة " المحلية طريق العالمية " . ومن الجدير بالذكر أيضاً أن الأجناس الأدبية لا تتمتع بفرص العالمية نفسها . فالأعمال الروائية والقصصية تتمتع

بفرص أكبر ، لأن تلقيها خارج لغاتها ومجتمعاتها الأصلية أسهل من تلقي الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى الأجناس الأدبية الأخرى . إن العمل الروائي أو القصصي الذي يترجم إلى لغة أجنبية ينقل إلى المتلقين الأجانب معلومات وفيرة عن مجتمعه وبيئته ، ويلبي رغبتهم في أن يكونوا لأنفسهم فكرة عن ذلك المجتمع وأوضاعه وقضاياها ، إضافة إلى أنه يتمتع جمالياً . ونظراً لأن العمل الروائي أو القصصي نص نثري فإنه لا يفقد أثناء الترجمة إلى اللغات الأجنبية كثيراً من مواصفاته الأسلوبية والجمالية والدلالية . ولا يحتاج هذا النص ، لكي يستقبل خارج لغته الأصلية ، لأكثر من أن يترجم إلى اللغة الأجنبية وأن ينشر في كتاب أو في دورية ، وذلك لأن تلقيه يتم بوساطة القراءة . أما الشعر فهو جنس أدبي عصي على الترجمة ، وهو يفقد الكثير من خصائصه الأسلوبية والجمالية والمعنوية عندما ينقل من لغته الأصلية إلى لغة أجنبية مهما كان المترجم جدياً ، وبذلك فإنه يفقد الكثير من شعرية وأدبيته وقدرته على التأثير الجمالي في المتلقين . ولذا فإن فرص الاستقبال العالمي التي تتمتع بها النصوص الشعرية المترجمة أضعف بكثير من الفرص التي تتمتع بها النصوص الروائية والقصصية . ولم من شاعر أطبقت سمعته الأفاق في وطنه ، وعدّ مالىء الدنيا وشاغل الناس ، لم يسمع به خارج بلاده أحد ؟ . أما النصوص الدرامية أو المسرحية فهي نصوص سهلة الترجمة نسبياً إلى اللغات الأجنبية ، ويمكن أن تمثل مترجمة على خشبات المسارح الأجنبية ، وأن يقرأها المتلقون الأجانب . وبالفعل فإن الطلب على النصوص المسرحية المترجمة كبير جداً ، خصوصاً في الأقطار التي لم يزهري فيها الأدب المسرحي ، كالوطن العربي ، حيث تلجأ مسارحها إلى عرض المسرحيات الأجنبية مترجمة أو مقتبسة أو مؤلفة ، وهذا ما قبيض

للتصوص المسرحية الجيدة قدراً كبيراً من العالمية ، ومكن العديد من كتاب الدراما من أن يصبحوا عالميين بالفعل . إن أسماء سوفوكليس وشكسبير وموليير وستريندبرغ وبريشت وديرنمات وبيكيت وأرثر ميلر وغيرهم من الكتاب المسرحيين هي أسماء لا جدال في عالميتها^(١).

٢ - البعد التوسيطي

٢ - ١ - الترجمة

لا ينتقل العمل الأدبي من دائرة أدبه القومي إلى دائرة العالمية من تلقاء نفسه ، بل نتيجة مروره بحلقة وسيطة . فلكي يصبح العمل الأدبي عالمياً يجب أن يترجم وينشر ليصبح في الإمكان أن يقرأ ويستقبل من جانب المتلقين في مختلف أرجاء العالم . وما لم يحدث ذلك لا يمكن الحديث عن عالمية ، حتى ولو كان العمل الأدبي من الناحية الفنية رائعة أدبية . وبما أن هذه المرحلة من سيورة العمل الأدبي تتوسط مرحلتين الإنتاج والتلقي ، فإننا نسميها "مرحلة توسيطية" . ولكن قبل الحديث عن هذه المرحلة لابد لنا من التطرق إلى إمكانية أن يستقبل العمل الأدبي خارج لغته القومية دون توسيط ، كأن تقرأ الأعمال الأدبية العربية في فرنسا أو كندا أو اليابان باللغة العربية . إن هذه الإمكانية قائمة ولكن على نطاق ضيق بالنسبة لمعظم اللغات . فإجادة اللغات الأجنبية بدرجة تمكن متعلميها من تلقي أعمال أدبية أجنبية مكتوبة دون وسيط هي ظاهرة محدودة النطاق ، بالرغم من التقدم الكبير الذي أحرزه تعليم اللغات الأجنبية وتعلمها إبان العقود القليلة الأخيرة . إلا أن هذه المقولة لا تنطبق على اللغات كلها ، بل تستثنى منها اللغات التي يمكن أن تسمى عالمية ، وفي مقدمتها الإنكليزية ، التي تحولت إلى لغة تداول عالمية

وتدرّس آدابها في كل جامعات العالم . ومن الطبيعي أن يطّلع دارسو اللغة الإنكليزية وآدابها على الأدب الإنكليزي وعلى الآداب الأخرى الناطقة بالإنكليزية دون وسيط ، إضافة إلى أنهم يصبحون قادرين على الاطلاع على الأعمال الأدبية الأخرى المترجمة إلى الإنكليزية . ولهذا يمكن القول إنّ الآداب الناطقة بالإنكليزية والمترجمة إليها تتمتع بامتياز كبير وبفرص عالمية لا تتمتع بها الأعمال الأدبية المكتوبة بلغات أخرى . وهذا ينطبق ، وإن يكن بدرجة أقل ، على الآداب الناطقة بالفرنسية وعلى الأعمال الأدبية الأجنبية المترجمة إلى هذه اللغة . وعليه فإن اللغتين الإنكليزية والفرنسية تتمتعان اليوم بأهمية قصوى في تكوين عالمية الأدب . ولكن إذا صرفنا النظر عن هاتين اللغتين وآدابهما ، نجد أن الأعمال الأدبية لا تنتقل من النطاق القومي إلى النطاق العالمي دون وسيط هو الترجمة ، التي تغادر الأعمال الأدبية بوساطتها لغاتها القومية أو الأصلية إلى لغات وثقافات ومجتمعات أخرى ، حيث نستقبل وتصبح عالمية . فالترجمة هي القناة الوحيدة لعالمية الأدب ، ولا يمكن أن يلج العسل الأدبي دافرة العالمية ما لم يترجم إلى أكبر عدد من اللغات الأجنبية ، وإلى الإنكليزية والفرنسية على وجه الخصوص . إنّ الترجمات هي أكبر وأهم مؤشر لعالمية العمل الأدبي ، وليس من قبيل المبالغة أن نقول إنّ المترجمين هم صناع الأدب العالمي . إلّا أن اللغات لا تتساوى في الأهمية كلغات مترجم إليها (لغات هدف) لا من حيث متكلميها ومتعلميها كلفة أجنبية ، ولا من حيث أهميتها كلغات ذات إشعاع ثقافي . فترجمة عمل أدبي إلى لغة أجنبية صغيرة ذات إشعاع ثقافي ضئيل ، لا يعادل من حيث الأهمية ترجمته إلى لغة كبيرة ذات إشعاع ثقافي كبير كالإنكليزية والفرنسية . إنّ ترجمة عمل أدبي إلى لغات عالمية كالإنكليزية ، قد تتحول إلى محطة وسيطة على طريق ترجمته من تلك اللغة إلى لغات أخرى . فعن الإنكليزية ترجم إلى العربية قسم كبير مما ترجم إليها من أعمال أدبية ألمانية على سبيل المثال^(١) . والثشيء نفسه

يمكن أن يقال عن الفرنسية ، التي كانت لغة وسيطة لكثير من ترجمات أعمال أدبية غير فرنسية إلى العربية . فالترجمة الأدبية إلى اللغات الأجنبية عموماً ، وإلى لغة أجنبية عالمية بشكل خاص ، تضمن العمل الأدبي أكبر قدر ممكن من الانتشار والتلقي العالميين ، وتمكنه بالتالي من ولوج دائرة العالمية . أما الآثار الأدبية التي لا تترجم إلى لغات أجنبية ، فتبقى حبسة لغاتها القومية ، مهما كانت تلك الأعمال متطورة فنياً وفكرياً .

وغني عن الشرح أن الأعمال الأدبية المترجمة لا تؤثر في المتلقين إلا إذا كانت ترجمتها جيدة . فالعمل الأدبي عمل فني لغوي يعتمد تأثيره على طبيعته الجمالية . وما لم تتمكن الترجمة الأدبية من أن تحقق تعادلاً مضوياً وأسلوبياً وجمالياً مع الأصل ، فإنها تفقد القدرة على التأثير الجمالي^(١) . إن الترجمات الرديئة لا تساعد في إيصال العمل الأدبي إلى دائرة العالمية بل تعيق ذلك الانتقال . ومن هنا تتبع أهمية الانتباه إلى نوعية الترجمات وجودتها ، لا إلى كميتها فقط . ولكن الترجمة تظل في مطلق الأحوال القناة الرئيسية لعالمية الأدب والمؤثر الأكبر لتلك العالمية .

٢ - ٢ - النشر

ومن الأمور البديهية أن العمل الأدبي المترجم يجب أن ينشر كي يصل إلى المتلقين . ولكن كما هناك لغات صغيرة وأخرى كبيرة ، هناك دور نشر كبير وأخرى صغيرة ، ولكل منها قدرتها على الوصول إلى القراء . فدور النشر الصغيرة لا تطبع من الكتاب سوى عدد صغير من النسخ ، مما يحصر تلقيه في دائرة ضيقة من المتلقين . أما إذا صدر العمل الأدبي عن دار نشر كبير فمن الطبيعي أن يؤدي ذلك إلى توسيع

دائرة تلقيه وزيادة تأثيره . وقد يصدر العمل الأدبي المترجم في كتاب جيب ذي طبعة عالية ، أو في صورة سلمنة بجريدة يومية أو مجلة أسبوعية ، مما يهييء له فرص انتشار أكبر وأوسع . وفي كل الأحوال فإن دار النشر وعدد الطباعات ، وعدد النسخ المطبوعة ، هي مؤشرات هامة ، تدل على مدى انتشار العمل الأدبي وحجم تلقيه . صحيح أن هذا الجانب ذو طبيعة كمية ، ولكن هذا لا يقتل من شأنه . فعالمية الأدب ليست مسألة نوعية فحسب . إن عملاً أدبياً مترجماً قد صدر عن دار نشر كبرى ، وصدرت منه عدة طباعات كبيرة ، هو عمل أدبي قد حقق ثلاثاً درجة من العالمية تفوق الدرجة التي حققها عمل صدر عن دار نشر صغيرة مغمورة في طبعة واحدة وبعدد قليل من النسخ .

إلا أن سعة الانتشار هذه تتوقف على أمور مختلفة ، أبرزها استعداد جمهور المتلقين الأجانب لاستقبال العمل الأدبي الأجنبي المترجم ، وقادرة دار النشر على ترويج ذلك العمل ، وقيام النقد الأدبي ، ولاسيما الصحافي منه ، بدوره كوسيط بين العمل الأدبي الأجنبي وبين جمهور المتلقين . فسعة انتشار العمل الأدبي المترجم هي محصلة جهود المترجم والناشر والناقد .

٣ - التلقي الإبداعي

ومن أبرز مظاهر عالمية الأعمال الأدبية وأشكالها تأثير الآداب الأجنبية بتلك الأعمال ، إن فنياً أو موضوعاتياً أو فكرياً ، وبأشكال وصور مختلفة . فقد كان للمسرحيات شكسبير تأثير إبداعي واسع النطاق على أدب الدراما في العالم بأسره . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن مسرح بريخت الذي دشّن مرحلة أو مدرسة جديدة في المسرح العالمي ، تعرف " بالمسرح الملحمي " ^(٧) . وكل كان التأثير الإبداعي لقصص ألف

ثيلة وليلة في الأدب العالمي كبيراً^(٨). وهذا ينطبق أيضاً على شعر ت. س. إليوت ومالارميه وريكلم وغيرهم من الشعراء العالميين. أما التأثير الإبداعي الذي مارسه روليات دستوفسكي وجيمس جويس وتوماس مان وفرايز كافكا وغيرهم من الروائيين الكبار على أدب الرواية في العالم، فهو معروف وقد كان موضوعاً للعديد من الدراسات الأدبية المقارنة. فهؤلاء الكتاب العالميين قد شقوا بأعمالهم الأدبية دروباً جديدة للإبداع الأدبي، وشكلت أعمالهم نقاط علام في تاريخ الأدب في العالم. وهذا هو شأن الأعمال الأدبية العالمية: إنها تمارس تأثيراً إبداعياً كبيراً، سواء داخل أدبها القومية لم في الآداب الأجنبية^(٩). ومن المؤكد أن التأثير الإبداعي الذي يمارسه العمل الأدبي خارج أدبه القومي هو مؤشر هام آخر من مؤشرات عالميته.

٤ - التلقي النقدي

ومن العوامل الرئيسة التي تتوقف عليها عالمية الآثار الأدبية تلك النشاطات النقدية والتفسيرية التي تدور حولها في الثقافات الأجنبية. وكثيراً ما تبدأ تلك النشاطات قبل ترجمة العمل الأدبي إلى اللغات الأجنبية، وذلك عندما يقوم ناقد (أو نقاد) بالتعريف بذلك العمل وكتابته، مما يمهّد لترجمته إلى اللغة أو اللغات الأجنبية. فهذه الكتابات النقدية تثير في نفوس القراء الأجانب الرغبة في الاطلاع على ذلك العمل، وتحفز المترجمين إلى ترجمته، وتبعث لدى الناشر استعداداً لنشره. إن الناقد يقوم في هذه الحالة بدور ريادي، حيث يكتشف الأعمال الأدبية الأجنبية الجديدة بالترجمة ويمهد الطريق لترجمتها. ويستمر دور النقد بعد صدور الترجمة، حيث يقوم الناقد بمراجعتها في الصحافة والدوريات، ويرشد إليها القراء والمكتبات وغير ذلك من فئات المثقفين.

وبذلك يسهم النقد في ترويج العمل الأدبي المترجم وتوجيه تلقيه . وكثيراً ما يقوم النقاد بكتابة مقدمات أو خواتيم للأعمال الأدبية المترجمة ، فيساهمون بذلك في تقريبها إلى أذهان القراء ويساعدون المتلقين في فهمها . ولا يتوقف دور النقد عند هذا الحد . فمن النقاد من يكتب دراسات أدبية معمقة حول الأعمال الأدبية الأجنبية المترجمة ، يقوم فيها بشرح تلك الأعمال وتفسيرها وتحليلها وتأويلها . إن في صورة أبحاث تنشر في الدوريات ، أو في صورة كتب حول أدب أجنبي أو أديب أجنبي أو جنس أدبي في أدب أجنبي أو أعمال أدبية أجنبية منفردة^(١٠) أو في شكل معاجم وموسوعات مخصصة للأدب الأجنبية وللأدب العالمي من أهم أشكال هذا النشاط النقدي التفسيري الرسائل الجامعية التي تؤلف حول الأدب الأجنبية ، وهي رسائل كثيراً ما تنشر في كتب وتصبح مراجع حول تلك الأدب . إن نجاح الأعمال الأدبية المترجمة وشهرة أصحابها من الأدباء الأجانب ، وحصولهم على الجوائز الأدبية العالمية كجائزة نوبل ، هي أمور تتوقف إلى حد كبير على هذا النشاط النقدي التفسيري . فالنقاد هم شركاء رئيسيون في صناعة الأدب العالمي .

وبالطبع فإن لذلك النشاط بعداً تأويلياً خاصاً ، وذلك لأن العمل الأدبي يفسر خارج لغته وثقافته بصورة قد تختلف جذرياً عن تفسيره داخل ثقافته الأصلية . فمن حق النقاد والدارسين الأجانب أن يقرؤوا العمل الأدبي الأجنبي بالصورة التي يرونها صحيحة . فهم يقرؤون ذلك العمل انطلاقاً من " أفق توقعات " مختلف بالضرورة ، قليلاً أو كثيراً ، عن أفق توقعات النقاد الذين يقرؤونه ويفسرونه ضمن أدبه القومي الأصلي . وقد يكون ذلك الاختلاف التفسيري مصدر نقاش بين النقاد الأجانب وبين النقاد المنتمين إلى أدب لغة المصدر الذين قد يعتقدون أنهم أكثر قدرة على فهم أدبهم القومي وتفسيره من زملائهم الأجانب .

ومن أشهر الأمثلة على ذلك ما دار في النقد الأدبي العربي من نقاش حول تأويل أعمال الأديب الأكرمي قرآنز كافكا^(١١).

وبخلاصة القول إنَّ هذا النشاط النقدي التفسيري بأشكاله المختلفة هو مكون رئيس من مكونات عالمية الأدب ومؤشر هام لتلك العالمية .

٥ - اعتبارات غير أدبية

ولابد لنا من الإشارة أخيراً إلى حقيقة أن عالمية الأدب لا تخضع لاعتبارات أدبية فقط ، بل تخضع أيضاً لاعتبارات غير أدبية ، كالقوة الاقتصادية والسياسية والعسكرية للدولة التي ينتمي العمل الأدبي إليها . فآداب الدول القوية تستفيد من هيبة دولها ، ويكون الاستعداد الخارجي لاستقبالها أكبر من الاستعداد لتلقي آداب الدول الضعيفة والمتأخرة . كذلك فإن الدول القوية والفنية قادرة على أن تخصص إمكانيات مالية لدعم نشاطاتها الثقافية الخارجية ، بما في ذلك دعم ترجمة أعمال من آدابها إلى اللغات الأجنبية^(١٢) . وأحدث مثال على ارتباط عالمية الأدب باعتبارات وعوامل غير أدبية ، هو مصير الأدب الروماني المعاصر ، فقد حظي هذا الأدب إبان ازدهار الاتحاد السوفياتي وتماسك "المعسكر الاشتراكي" سابقاً باهتمام خارجي كبير ، سواء في أقطار أوروبا الشرقية أم في العالم بأكمله . وقد تزامن ذلك مع تحول اللغة الروسية إلى لغة ذات مكانة إقليمية ودولية كبيرة . لقد وفرت القوة السياسية والعسكرية والاقتصادية للاتحاد السوفياتي السابق شرطاً غير أدبي لدخول الأعمال الأدبية الروسية دائرة العالمية . إلا أن ذلك الوضع سرعان ما تغير بعد انهيار الاتحاد السوفياتي والمعسكر الاشتراكي ، وما رافق ذلك من تدهور اقتصادي ، حول روسيا من قوة عظمى إلى دولة

متلقية للمساعدات الاقتصادية الخارجية . ونتيجة لذلك تراجع الاهتمام الدولي باللغة الروسية وآدابها بصورة ملحوظة ، بينما استمر الاهتمام العالمي بلغات وآداب الدول القوية اقتصادياً وعسكرياً وسياسياً ، ألا وهي الدول الصناعية الرأسمالية الغربية . حتى أن اليابان ، وهي دولة ذات لغة محدودة الانتشار خارجياً ، قد شهدت في الفترة الأخيرة تزايد الاهتمام العالمي بأدبها ولغتها ، وهذا ما تجلّى في تنامي عدد ما يترجم إلى اللغات الأجنبية من أعمال أدبية يابانية ، وما يكتب في الخارج عن الأدب الياباني . واليوم يمكن القول إن الأدب الياباني بات يتمتع بحضور عالمي مرموق ، لا يرجع إلى أسباب أدبية فقط ، بل له أسباب غير أدبية أيضاً ، يمكن إجمالها في أن العالم يريد أن يتعرف من خلال الأدب الياباني إلى ذلك الشعب الذي صنع واحدة من أكبر المعجزات الاقتصادية في القرن العشرين^(١٣) . أما الحالة المضادة فهي حالة آداب أمريكا الجنوبية ، وهي آداب لقطار فقيرة متأخرة ، ولكن ازدهارها الفني والفكري مكثها من أن تثبت وجودها في الساحة الأدبية الدولية ، ومكّن العديد من أدبائها من أن يحظوا بقسط وافر من العالمية . واليوم لا يُذكر الأدب العالمي دون أن تتبادر إلى الذهن أسماء عدد من الكتاب الأمريكيين الجنوبيين ، وفي مقدمتهم الروائي الكولومبي غارثيا ماركيز .

تلك هي ، بإيجاز شديد ، أبعاد مفهوم "عالمية الأدب" أو "الأدب العالمي" الذي ندعوا إلى تبنيه . إنه مفهوم متكامل يأخذ مختلف أبعاد السيرة الأدبية وجوانبها في الحسبان ، إبداعية وإنتاجية كانت أم توسيطية واستقبالية . وهو مفهوم لا يجد أية صعوبة في التعامل مع العوامل والجوانب غير الأدبية لعالمية الأدب ، تلك العوامل والجوانب التي يمكن وصفها بالسوسيولوجية ، والتي لا نرى أي مبرر لإخفائها أو إنكارها . ومن هذا المفهوم المتماسك الذي يستند إلى نظرية الأدب بيجدر بنا أن ننتقل عندما نعالج قضايا عالمية الأدب العربي الحديث .

٦ - ١ - الأدب العربي الحديث وأسئلة العالمية

ماذا يترقب على مفهوم عالمية الأدب الذي تدعوا إليه على صعيد عالمية الأدب العربي الحديث ؟ وكيف ندرس تلك العالمية في ضوء هذا المفهوم ؟

إن دراسة عالمية الأدب العربي الحديث يجب أن تشمل كل أبعاد تلك العالمية ، لا أن تقتصر على بعضها . فليها أن تتناول الأبعاد الفنية والجمالية ، تماماً كما تتناول الجوانب التوسيطية والنقدية والاستقبالية القرآنية والمنتجة . فإذا لم تراغ تلك الأبعاد والجوانب كلها ، فإن المرء لا يستطيع أن يرسم صورة صحيحة لواقع عالمية الأدب العربي الحديث ، ولا أن يخلص إلى تصور سليم لما يجب عمله لمساعدة هذا الأدب في التوصل إلى مزيد من العالمية . إن دراسة عالمية الأدب العربي الحديث مطالبة بأن تقدم إجابات عن الأسئلة الآتية :

١ - هل تطور الأدب العربي الحديث فناً وجمالياً وموضوعاتياً بحيث يمكن القول إنه قد ارتقى إلى مصاف الآداب المتطورة في عالم اليوم ، ولقدّم مساهمات قيمة في تطور الأدب العالمي الحديث ؟

٢ - ما هي الفرص التي يتمتع بها الأدب العربي الحديث للانتشار خارج حدود لغته القومية دونما وساطة ؟

٣ - وماذا عن ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية؟ أهى من حيث الحجم والتنوع ، مما يمكننا من القول إن العالم يطلع بصورة وافية على الأدب العربي الحديث مترجماً إلى لغاته ؟

٤ - هل تنشر الأعمال الأدبية العربية الحديثة المترجمة إلى اللغات الأجنبية بصورة تضمن لها الانتشار والوصول إلى جمهور عريض من القراء ، أم تصدر عن دور نشر صغيرة ولا تصل سوى إلى القراء المهتمين المحدودي العدد ؟

٥ - هل حظي الأدب العربي الحديث باهتمام النقاد والدارسين الأجانب ؟ وهل قام النقد الأدبي الأجنبي بدوره في تعريف المتلقين بالأدب العربي الحديث ، وقدم مساهمات قيمة في تحليله وتفسيره وتأويله ؟

٦ - هل تأثر الأدباء الأجانب بالأدب العربي فنياً أو فكرياً ؟

إن الإجابات السليمة عن هذه الأسئلة يمكن أن تتكامل لتكون صورة عن عالمية الأدب العربي الحديث . وبالطبع لا يجوز أن تكون تلك الإجابات مبنية على تقديرات وآراء ذاتية أو شخصية ، بل على دراسات واستقصاءات وأبحاث ميدانية موثقة . فالبحث الإمبيرى يحمي المرء من الوقوع في الذاتية والاعتباطية ، ومن أن يقدم إجابات سهلة عن أسئلة صعبة . ولذا فإن إجاباتنا عن تلك الأسئلة هي إجابات مؤقتة وغير نهائية ، تمتد إلى ما توافر لنا من معلومات متعلقة بالموضوع . آملين أن نتمكن في المستقبل من استكمال هذه الإجابات ، وأن يقوم باحثون آخرون بالمساهمة في استكمالها

٦ - ٢ الشرط الإنتاجي

تتطلب الإجابة عن السؤال الأول إجراء دراسات فنية وجمالية مقارنة بين الأدب العربي الحديث وبين الآداب الأجنبية الحديثة المتطورة ، وذلك بغرض تبين مدى ما أحرزه الأدب العربي الحديث من تقدم على صعود تطوير نفسه فنياً وجمالياً . ومن المناسب أن يؤخذ كل جنس أدبي على حدة ، فيدرس المرء أوضاعه ومستوى تطوره الجمالي والفني بالمقارنة مع أمثاله في الآداب الأجنبية المتطورة ، علماً بأننا لا نعني بذلك الآداب الأوروبية والغربية فقط . وفي الواقع فإن هذه المهمة العالمية الضخمة هي مهمة دائمة للدراسات الأدبية المقارنة في الوطن

العربي ، وقد تحقق على هذا الصعيد بعض الإنجازات ، وذلك من خلال دراسات التأثير والتأثر التي وضعها المقارنون العرب ، خصوصاً في مضمار الرواية العربية ، وفي مجال المسرح والشعر بدرجة أقل . ويشكل تخصيص الملتقى الرابع للروائيين العرب في قابس لموضوع 'عالمية الرواية العربية' خطوة هامة في هذا الاتجاه ، وهي خطوة جاءت في سياق ازدهار دراسات الرواية العربية واستقطابها قسماً كبيراً من جهود الباحثين^(١٤) . وتسمح تلك الدراسات بالقول إن الروائيين العرب قد بذلوا ، ومازالوا يبذلون ، جهوداً كبيرة بهدف تطوير الإبداع العربي والوصول به إلى مصاف العالمية . أما مسألة ما إذا كان ذلك الإبداع قد بلغ بالفعل مستوى من التطور الفني والجمالي يجعله يضاهي أرقى ما في الإبداع الروائي العالمي من مستويات فنية وجمالية ، فهي مسألة لا يمكن تقديم إجابة دقيقة وشافية عنها إلا من خلال دراسات فنية وجمالية مقارنة شاملة . ولكن المرء لا يستطيع أن يتجاهل المؤشرات الإيجابية التي ظهرت حديثاً بهذا الخصوص ، وأبرزها منح جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ للروائي العربي المصري نجيب محفوظ ، والتنامي الملحوظ لعدد الأعمال الروائية العربية التي تترجم إلى اللغات الأجنبية ، وازدياد الدراسات النقدية الأجنبية حول أدب الرواية العربي المعاصر . فهذه المؤشرات تدل على أن موقع الرواية العربية في الأدب العالمي الحديث أخذ بالتحسن . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن أدب القصة القصيرة والأقصوصة .

٦ - ٣ - المسرح العربي

أما بالنسبة لأدب المسرح العربي فالأمر مختلف . فهذا الأدب حديث العهد ، وقد نشأ أصلاً في غمرة المثاقفة بين الأدب العربي والآداب الأجنبية الغربية ، وليس له جذور راسخة في التراث الأدبي

العربي . ومع أن جهوداً إبداعية ضخمة قد بذلت على امتداد القرن الأخير بهدف تأصيله وتطويره ، فإن تلك الجهود جاءت متأخرة جداً وذلك نظراً لأن المسرح قد تراجع في العالم بأسره ، والمسح المجال للفيلم السينمائي والتلفزيوني والدراما الإذاعية^(١٠) . كذلك ظلت النصوص المسرحية العربية الأصلية قليلة جداً ، واعتمدت خشبات المسرح العربي في عروضها على النصوص المسرحية الأجنبية ، مترجمة كانت أم مقتبسة ومعدة . ولذا لا عجب في ألا يهتم العالم بأدب مسرحي تلك أوضاعه .

إلا أنه لا يجوز للمرء أن ينكر أن هناك كتاباً مسرحيين عرباً بذلوا جهوداً إبداعية ضخمة ، دفعت أدب المسرح العربي خطوات كبيرة إلى الأمام ، وقدموا نصوصاً تضاهي من حيث الشكل الفني والعنق الفكري أرقى النصوص المسرحية العالمية وفي مقدمة هؤلاء الكتاب المسرحيين الكاتب المسرحي العربي السوري سعد الله ونوس الذي نهض بأدب المسرح العربي المعاصر ، وأبدع أعمالاً مسرحية على درجة عالية جداً من الجودة الفنية والفكرية . وقد انعكس ذلك إيجابياً على صعيد الترجمة والعروض والدراسات النقدية ، داخل الوطن العربي وخارجه . فقد ترجمت مسرحيات سعد الله ونوس إلى اللغات الأجنبية الرئيسية ، وعرضت على خشبات المسرح في بعض الاقطار الأوروبية والغربية ، وكتبت حولها دراسات نقدية كثيرة^(١١) . وليس أدل على الاحترام الذي حظي به هذا الكاتب المسرحي من أنه قد كلف سنة ١٩٩٧ بتقديم كلمة المسرحيين في يوم المسرح العالمي . ومن المؤكد أن الإنجازات الإبداعية العربية في أدب المسرح لا تقتصر على سعد الله ونوس ، بل هناك مسرحيون عرب آخرون أثروا المسرح العربي بنصوص مسرحية متطورة ، وساهموا في تأصيل هذا المسرح والارتقاء به . ومن الطبيعي ألا يتجاهل العالم تلك الجهود ، وذلك بأن تترجم أعمال أولئك الكتاب المسرحيين إلى اللغات الأجنبية ، وأن تعرض من

قبل فرق مسرحية أجنبية ، وأن تقدّم في المهرجانات العالمية للمسرح . رغم كل ذلك لابدّ من القول إنّ ما تحقق على هذا الصعيد من تقدم مازال متواضعاً ، وما زال على المسرحيين العرب أن يبذلوا جهوداً إبداعية استثنائية ، كي يعوضوا التقصير التاريخي العربي في مضمار المسرح ، ويتمكنوا من أن يرسخوا في أذهان الناس في العالم حقيقة أنه قد أصبح لدى العرب أدب مسرحي متطور لا يقلّ عن أمثاله في آداب الشعوب الأخرى .

٦ - ٤ - الشعر العربي الحديث

من المعروف أنّ الشعر هو أعرق الأجناس في الأدب العربي . وأن العرب قد بنوا عليه اعتدادهم الشديد بأدبهم ولسانهم . إلّا أن الشعر العربي عاش فترة طويلة من الركود والاحتطاط الفني والمضموني استمرت إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث بدأ عصر النهضة ، الذي شهد صراعاً مريراً بين المقلّدين والمجدّدين^(١٧) . وأسفر ذلك الصراع عن نشوء حركة تحديث ضخمة وعن انقلاب فني وموضوعاتي في الشعر العربي . فبرزت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر إلى جانب القصيدة العامودية ذات القافية الواحدة ، وحلّت الوحدة العضوية والفنية للقصيدة محلّ بلاغة البيت وتفكك القصيدة ، وحلّ الغرض الواحد مكان تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة ... وباختصار فإن الشعر العربي قد شهد على امتداد هذا القرن عملية تجديد وتحديث هائلة باتت تعرف بـ "حركة الحداثة الشعرية"^(١٨) . فهل يعني ذلك بالضرورة أن الشعر العربي الحديث قد أصبح عالمياً ؟

من المعروف أن الشعر كجنس أدبي قد تخلى عن قسم من مكانته الألفية القديمة . "كديوان العرب" ، لأجناس أدبية أخرى ، وفي

طلبتها الرواية والقصة . وينظر كثير من النقاد اليوم إلى الرواية بصفتها الديوان الجديد المعاصر للعرب . ومع أن الإنتاج الشعري العربي المعاصر كبير وغزير جداً ، فإنه لم يعد المعبر الأول ولا الوحيد عن المجتمع العربي وما يعمل فيه من قضايا اجتماعية وثقافية وأخلاقية وسياسية . لقد انتقلت الريادة في الألب العربي الحديث إلى الرواية والقصة القصيرة وإلى الدراما بأشكالها المختلفة^(١٩) . أضف إلى ذلك أن الشعر جنس أدبي عصي على الترجمة ، كما ذكرنا في مكان سابق من هذه الدراسة . فإذا ترجم إلى لغة أجنبية ، فإنه يفقد جانباً أساسياً من نوعيته الأسلوبية والجمالية ، ويفقد بالتالي قدرته على التأثير في المتلقين ، وهذا ما يحدث من فرص استقباله عالمياً . إن هذه المقولة لا تنطبق على الشعر العربي وحده ، بل على الشعر بصفة عامة ، صحيح أن جائزة نوبل للآداب قد منحت في الفترة الأخيرة مرتين لمبدعين في مضمار الشعر^(٢٠) ، ولكن ذلك لا يغير شيئاً من حقيقة أن دور الشعر في العلاقات الأدبية الدولية غير رئيسي ، وأن الشعر ظاهرة ثقافية وطنية بالدرجة الأولى . فالشاعر العربي السوري الكبير نزار قباني ، من قبيل التمثيل ، يتمتع في الوطن العربي بمكانة لا تضاهي ، وتأثير يحسده عليه أي شاعر أجنبي . أما خارج الوطن العربي فهو لا يتمتع بتأثير أو استقبال يستحق الذكر . وهذا ينطبق من حيث المبدأ على الشعراء العرب الآخرين ، وإن كان مختلفاً بعض الشيء بالنسبة لمحمود درويش وأدونيس وصلاح عبدالصبور ، إذ هناك اهتمام خارجي أكبر بشعرهم ، وهو اهتمام تجسد في صورة ترجمات لبعض أعمالهم الشعرية وفي دراسات نقدية حول تلك الأعمال^(٢١) . ولكن ذلك لا يغير كثيراً من حقيقة أن فرص استقبال الشعر العربي الحديث خارجياً فرص محدودة . لا جدال في أن ذلك للشعر قد تطور وتجدد كثيراً ، وأن مستواه الفني والجمالي لا يقل بحال من الأحوال عن المستويات الإبداعية لأولئك

الشعراء الأجانب الذين يعدّون عالميين ، ولكن فرص العالمية المتميزة للنشر العربي الحديث ليست كبيرة ، ودوره في عالمية الأدب العربي لن يكون رئيساً . فهذه العالمية قد باتت منوطة بأجناس أدبية أخرى . لقد شهد الأديب العالمي للكثير غوة أن شعراء الشرق أعظم من شعراء الغرب ، وعذ الشعر خاصية ملازمة لبنة الأدب العربي وطبعه^(٢٤) ، ولكن ذلك الزمان قد ولى ، واليوم لم تعد عالمية الأدب العربي الحديث متوقفة على الشعر بل على الرواية والقصة . إنه عصر النشر والصورة . عموماً يمكن القول إن الأدب العربي الحديث تطور من حيث الشكل الفني والموضوعات ، وأصبح أغنى وأكثر قدرة على أن يقدم صورة صادقة وعميقة عن المجتمع العربي وما يعتل فيه من تطورات وقضايا ، وهذا ما جعل ذلك الأدب مهيباً بالمعايير الجمالية والفنية والإبداعية لدخول دائرة العالمية . إلا أن الأدب العربي الحديث بحاجة إلى جهود إبداعية أكبر ، تمكنه من أن يقدم مساهمات متميزة في الأدب العالمي ، كالواقعية السحرية التي قدمها أدب أمريكا الجنوبية ، وكفن المرد الذي قدمته حكايات ألف ليلة وليلة . إن الأدب العربي الحديث ليس بحاجة لأن يتكيف مع الأدب العالمي ، وأن يرتقي إلى المستويات الفنية والجمالية الموجودة فيه فحسب ، بل هو بحاجة أيضاً لأن يقدم إضافات إبداعية جديدة وهامة إلى ذلك الأدب . فهذا ما ينتظره العالم من أمة ذات رصيد حضاري تاريخي ضخم كالأمة العربية . إن الأدب العربي الحديث يحوي العديد من الأصناف الأدبية الجيدة ، ولكنه مازال بانتظار الأعمال الممتازة والتميزة، التي تفتح له باب العالمية على مصراعيه .

٧ - الشرط التوسيطي

٧ - ١ - الترجمة إلى اللغات الأجنبية

ولكن ماذا عن الجوانب التوسيطية لعالمية الأدب العربي

الحديث؟ لا بدّ لنا من أن نتساءل أولاً عما إذا كان هذا الأدب يتمتع بفرصة أن يستقبل في العالم عن طريق لغته الأصلية لا بوساطة الترجمة. هل يوجد أجناب قادرين على أن يقرؤوا أعمالاً أدبية عربية حديثة باللغة العربية؟ إنّ هذا السؤال يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن تعليم العربية للأجناب وعن المكانة العالمية للعربية كلغة أجنبية، وهذا حديث طويل ذو شجون^(٢٣). وما يعطينا هو ذلك الجانب من تعليم العربية لغير الناطقين بها الذي يمكن الدارس من تلقي أصال أدبية عربية حديثة، أي دراسة اللغة العربية وآدابها في الجامعات الأجنبية (الاستعراب). ففي الجامعات الأوروبية والغربية لا تشغل دراسة الأدب العربي الحديث سوى جزء يسير من دراسة أعمّ ألا وهي (الاستشراق) (Orientalistik). ورغم أن الاهتمام الاستشراقي بالأدب العربي الحديث قد تنامي في المرحلة الأخيرة، وذلك ضمن تزايد اهتمام الاستشراق بالمجتمع العربي الحديث وثقافته، فإنّ الفئة المهمة بالأدب العربي الحديث والمطلعة عليه والمتخصصة فيه من المستشرقين مازالت صغيرة، وهذا يعني أنّ فرص تلقي الأدب في الخارج بصورة مباشرة ودون وساطة ترجمية هي فرص ضئيلة جداً ومحصورة في تلك الفئة الصغيرة من المستشرقين المتخصصين في الأدب العربي الحديث. أمّا الأغلبية الساحقة من متلقي هذا الأدب من الأجناب فهي غير قادرة على أن تستقبله ما لم يكن مترجماً إلى لغاتها. فما هي أوضاع حركة ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية عموماً، وإلى اللغتين الأجنبيتين العالميتين، الإنكليزية والفرنسية تحديداً؟

إنّ الإجابة عن هذا السؤال بصورة دقيقة تقتضي أولاً حصر ما يصدر من ترجمات لأعمال من الأدب العربي الحديث إلى كل لغة من اللغات الأجنبية، وهذه مهمة لم تتجز إلا بصورة جزئية، وبالنسبة لعدد قليل من اللغات الأجنبية الرئيسة^(٢٤). وغني عن الشرح أنّ إنجاز مهمة

علمية كهذه يتجاوز إمكانيات باحث واحد ، ويتطلب وجود مركز خاص يقوم بحصر الترجمات وتوثيقها . أما المهمة الثانية في هذا المجال فهي دراسة حركة الترجمة لناحية نشونها وتطورها وتوجهاتها ومشكلاتها وأعلامها وغير ذلك من الأمور المتعلقة بها . وبهذا الخصوص لا توجد دراسات كثيرة ، وجل ما هو متوفر هي معلومات متفرقة ، مصدرها الصحافة العربية والأجنبية التي تنشر من حين لآخر أنباء عن ترجمات كهذه . وليس هناك رصد منظم حتى لتلك المعلومات الصحافية . أما فهرس الترجمات الذي تصدره إحدى المنظمات المتخصصة لهيئة الأمم المتحدة (Index Translatorium) فهو فهرس مليء بالثغرات ، لأنه لا يزود بمعطيات بيبليوغرافية دقيقة من قبل الجهات التي تمده بتلك المعطيات .

تدل المعطيات المستقاة من المصادر السابقة الذكر ، وهي معطيات غير كاملة ، على أن تحسناً ملموساً قد طرأ على حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى اللغات الأجنبية عموماً وإلى اللغات الأوروبية على وجه الخصوص^(٢٥) . ولذلك التحسن أسباب مختلفة ، منها رغبة الجمهور الأجنبي في أن يتعرف على المجتمع العربي وثقافته من خلال أعمال أدبية عربية معاصرة ، وذلك في ضوء العلاقات الاقتصادية والسياحية والاجتماعية والثقافية المتنامية بين العرب والمجتمعات الغربية ، وفي ضوء التركيز الإعلامي الغربي على المنطقة العربية ذات الأهمية الحيوية بالنسبة للغرب ، وبسبب ما شهدته هذه المنطقة مؤخراً من حروب ونزاعات وأزمات . يضاف إلى ذلك ظهور عدد متزايد من المتخصصين الأجانب في اللغة العربية وآدابها ممن أبدوا استعداداً لترجمة أعمال أدبية عربية حديثة إلى لغاتهم ، وبرهنوا على أنهم قادرون على ممارسة الترجمة الأدبية من العربية إلى تلك اللغات بكفاءة كبيرة . وما شجع هؤلاء المستعربين على الإقدام على ترجمة أعمال

أدبية عربية حديثة إلى لغاتهم صدور أعمال على درجة عالية من الجودة الفنية والأهمية الفكرية ، أعمال قادرة على أن تستأثر باهتمام المترجمين وأن تغري الناشرين بنشرها . كما لا يجوز للمرء أن يغفل حقيقة إنشاء مؤسسات ثقافية في بعض الأقطار الغربية ، تقوم بتشجيع ورعاية ترجمة أعمال من آداب آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية إلى لغات تلك الأقطار^(٢٦) ، وذلك بغية تلافي ضعف تمثيل تلك الآداب في التبادل الأدبي الدولي ، وتشجيعاً لحوار الثقافات عبر الحوار الأدبي . فقد توصلت بعض الأوساط الثقافية الغربية إلى قناعة مفادها أن من الضروري أن تتعرف مجتمعاتها إلى شعوب العالم الثالث من خلال آداب هذه الشعوب ، لتصبح أكثر قدرة على تفهم مشكلاتها وأزماتها^(٢٧) .

مهما يكن من أمر فإن عدد الأعمال الأدبية الحديثة المترجمة إلى اللغات الأجنبية عموماً والأوروبية والغربية خصوصاً أخذ بالتزايد . وقد تمحورت حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى تلك اللغات حول أعمال روائية وقصصية ، بينما لم تحظ الأعمال الشعرية بنفس القدر من الاهتمام . ومن الملاحظ أن نصيب آداب بعض الأقطار العربية من الترجمة إلى اللغات الأجنبية كان أكبر من نصيب البعض الآخر . فقد كان للآداب العربي المصري حصّة الأمد من أعمال الترجمة ، تليه آداب أقطار المغرب العربي وفلسطين ولبنان . أما آداب الأقطار العربية الأخرى ، فلم تصب من الترجمة سوى النزر اليسير ، وغرب بعضها بصورة كاملة . ومن الملاحظ أيضاً أن حركة الترجمة قد تمحورت حول شخصيات أدبية ، يأتي في مقدمتها الروائي العربي المصري نجيب محفوظ ، الذي انعكس حصوله على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٨ بصورة بالغة الإيجابية ، لا على ترجمة أدبه فحسب ، وإنما على مجمل حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى اللغات الأجنبية^(٢٨) . فهذه الجائزة الأدبية الدولية الهامة لا ترفع شأن الأديب الذي يحصل عليها وحده ، بل

ترفع أيضاً مكانة الأدب القومي الذي ينتمي إليه ذلك الأديب . ومن الملاحظ أيضاً أن الأدب النسوي العربي قد حظي باهتمام عالمي خاص . ومن الأدبيات الثلاثي تمحورت حولهن حركة الترجمة : نوال السعداوي وغادة السمان وإلمي نصر الله وسلوى بكر وأسميا جبار وأليفة رفعت وسحر خليفة وليلى العثمان . ولهذا الاهتمام بالأدب النسوي العربي علاقة بالتضامن النسائي العالمي ، وباعتقاد النساء الأجنبية أن النساء العربيات يعانين من اضطهاد ذكوري شرقي متطرف^(٢٢).

لا نعرف ما إذا كانت النشاطات الترجمية قد اتصبت على اتجاهات فنية معينة في الأدب العربي الحديث . فالمعطيات المتوافرة لدينا لا تسمح بوضع مقولات تتعلق بهذه المسألة . ولكن من الواضح أن حركة الأدب العربي إلى اللغات الأجنبية عموماً والأوروبية والغربية خصوصاً ، تنطلق من توقعات جمهور المتلقين الأجانب وحاجاتهم الثقافية ، وتسعى لتلبية تلك الحاجات . وهذا أمر طبيعي ، ولو تجاهلت حركة الترجمة تلك الحاجات لحكمت على نفسها بالفشل .

مهما يكن من أمر فإن تحسناً ملحوظاً قد طرأ على حركة ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية . إلا أن ذلك التحسن نسبي فنصيب الأدب العربي من التبادل الأدبي العالمي الذي يتم بواسطة الترجمة مازال محدوداً جداً إذا قيس بما يترجم إلى اللغات الأجنبية الرئيسية من أعمال أدبية . وفي هذا السياق لابد من الإشارة إلى أن الجهات الرسمية العربية ، من وزارات ثقافة وإعلام وخارجية واتحادات أدباء وكتاب ، لم تول ترجمة الأعمال الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية كبير اهتمام ، ولم تقدم له تشجيعاً أو دعماً فعلياً ، وكأن هذا الشأن الثقافي الخارجي لا يعني الأمة العربية . إلا أن التقصير الرسمي قد حفز بعض الشخصيات غير الرسمية العربية إلى القيام بمبادرات تهدف إلى تشجيع ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية عموماً وإلى

اللغة الإنكليزية خصوصاً . ومن أهم تلك المبادرات مشروع (بروتا) (PROTA) الذي طرحته الكاتبة العربية سلمى الخضراء - الجيوسي ، وهو مشروع يتضمن ترجمة أعمال مختارة من الأدب العربي إلى الإنكليزية بصفتها اللغة الأوسع انتشاراً والأكبر إشعاعاً ثقافياً في العالم^(٣٠).

ولابدّ أخيراً من ملاحظة أنّ ما يترجم إلى اللغات الأجنبية ، من أعمال أدبية حديثة قلّ أن يصدر عن دور نشر أجنبية كبيرة ، بل يصدر غالباً عن دور نشر صغيرة لا تؤمن له سوى انتشار قرائي محدود . وعلى سبيل المثال فإن القسم الأعظم مما ترجم إلى اللغة الألمانية من أعمال أدبية حديثة قد صدر عن ثلاث دور نشر صغيرة وبطبعات صغيرة، وهي لا تصل إلى جمهور واسع من القراء^(٣١). فإذا أضفنا هذا الجانب إلى الجانب السابق ، أي ضعف حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى اللغات الأجنبية ، أمكننا أن نتصور ضعف الانتشار ومن ثم ضعف التأثير الذي يمارسه الأدب العربي الحديث على الصعيد العالمي .

٧ - ٢ - التلقي النقدي - التفسيري

من أبرز المؤشرات التي تدل على ما تتمتع به الأعمال الأدبية من عالمية ما يكتب حولها باللغات الأجنبية من مقالات ودراسات نقدية وأبحاث جامعية وغير جامعية ، تعرّف بها وتحللها وتفسرها وتشكل في نهاية المطاف حلقة وسيطة بينها وبين متلقيها . فما نصيب الأدب العربي الحديث من تلك الجهود النقدية والتفسيرية ؟ من الملاحظ أنّ الكتابات النقدية الأجنبية المتعلقة بالأدب العربي الحديث لم تحصر ولم تؤثّق ببibliographies ، ومن نافلة القول إنها لم تدرس وتحلل ، علماً بأنّ قسماً منها ، ألا وهو القسم المتمثل في الكتب والرسائل الجامعية

المطبوعة ، ليس من الصعب حصره . فالمكتبات الوطنية الجامعية (في الأقطار المتقدمة على الأقل) تحوي فهارس لتلك الكتب والرسائل الجامعية . أما الأمر الأصعب فهو جمع وتوثيق المواد النقدية المنشورة في الصحف والمجلات وغيرها من الدوريات ، خصوصاً عندما لا توجد مؤلفات ببليوغرافية أو كشافات فهرسية خاصة بها . وفي كل الأحوال لم يرق أحد بحصر تلك المادة النقدية وجمعها ، وليس هناك أي ثبت ببليوغرافي ، جزلي أو كلي ، بما كتب في العالم حول الأدب العربي الحديث . وجلّ ما هو متوافر هي معلومات ومعطيات متفرقة ومتناثرة حول كتب أو رسائل جامعية صدرت هنا أو هناك ، وحول دراسات نقدية صدرت في هذه الدورية الأجنبية أو تلك .

إلا أن المعلومات المتوافرة ، وهي قليلة ، تشير إلى أن تلك النشاطات النقدية في تنام ، **إن في صورة مقالات صحافية تراجع فيها الأعمال الأدبية العربية المتوجمة** ، أو في صورة مقالات تعرّف بالأدب العربي الحديث وأعلامه ، أو في صورة أبحاث تصدر في الدوريات المتخصصة والثقافية ، أو في صورة كتب ورسائل ماجستير ودكتوراه حول الأدب العربي الحديث^(٢١) . ومن الطبيعي ألا تتلقى جهات نظر النقد والدارسين الأجانب مع جهات نظر النقد والدارسين العرب فيما يتعلق بالأدب العربي الحديث ، بل قد تشير التحليلات والتفسيرات والتأويلات التي يأتي بها النقاد والدارسون الأجانب استغراب زملائهم العرب ودهشتهم . ولكن هذا الاختلاف أمر طبيعي ، كما ذكرنا غير مرة . فالناقد الأجنبي يقرأ الأعمال الأدبية العربية انطلاقاً من هوية مختلفة عن هوية الناقد العربي ، ويقارب تلك الأعمال مقارنة تأويلية تختلف عن مقاربات زملائه العرب^(٢٢) . إلا أن هذا الاختلاف لا يجوز أن يتحوّل إلى مصدر توتر بين الطرفين . فروية الآخر لأبنا قد تكون أكثر موضوعية من رؤيتنا ، وهي في مطلق الأحوال رؤية مشروعة يجب أن تحترم

وتناقش بكل جدية ، بعيداً عن منطق المؤامرة وإصااق التهم بالآخر . فالمهم في الأمر هو أن يستمرّ اهتمام النقاد الأجانب بالأدب العربي الحديث ، وأن يواصل هؤلاء النقاد التعريف به وتقديمه وتحليله وتفسيره ، لأنهم بنشاطهم النقدي هذا يشيرون اهتمام الرأي العام الخارجي به ، ويساهمون في ولوجه دائرة العالمية .

٧ - ٣ - التأثير الإبداعي

لئن كان التأثير الإبداعي بالأدب الأوروبية قد أدى دوراً مركزياً في تحديث الأدب العربي فنياً وفكرياً ، وكان محركاً رئيساً لذلك التطور المذهل الذي شهده الأدب العربي منذ أواسط القرن التاسع عشر ، فهل أثر الأدب العربي الحديث في الاداب الأوروبية والغربية مثلما أثرت حكايات ألف ليلة وليلة وكنيلة ودمنة والمقامات والشعر الأندلسي في تلك الآداب ؟ إن مجرد طرح هذا السؤال قد يبدو أمراً مستعجلاً . فالأدب العربي الحديث لم يتطور إلا بعد أن استقبل مؤثرات إبداعية أوروبية غزيرة ومتنوعة ، ورغم كل ما عرفه هذا الأدب من تطور فكري فإنه مازال بحاجة إلى استيعاب المزيد من تلك المؤثرات ، وهو لم يبلغ بعد درجة من التطور تجعله قادراً على أن يؤثر في الآداب الأوروبية والغربية إبداعياً . إن الجهود الإبداعية للأدباء العرب مازالت منصبة على السعي للحاق بركب الآداب الأجنبية المتطورة التي تصنع الأدب العالمي الحديث والمعاصر ، ولم ينتقل الأدب العربي الحديث بعد من التأثير بالآداب الأجنبية إلى مرحلة التأثير فيها إبداعياً . فاطلاع الأدباء الأوروبيين والغربيين على الأدب العربي الحديث محدود جداً ، وهم يرون في الأدباء العرب المحدثين والمعاصرين تلاميذ للأدب الأوروبي ، ليس في نتاجاتهم الأدبية ما يستحق أن يتأثر به إبداعياً أديب أوروبي معاصر . إلا أن الوضع آخذ بالتغير ، وذلك مع تواصل التطور الإبداعي الذي

يشهد الأدب العربي المعاصر ، الذي يزداد تحرره من النماذج الأوروبية والغربية التي استوعبها ، وتكتشف فيه الجهود الرامية إلى بعث نماذج إبداعية أصلية ، يمكن أن تشكل المساهمة الإبداعية التي سيقدمها الأدب العربي الحديث والمعاصر في الأدب العالمي . وعندما تنضج تلك النماذج ، سيصبح من الممكن القول إن الأدب العربي الحديث قد بلغ مصاف العالمية . وهذا هدف يتقدم الأدب العربي المعاصر نحوه بسرعة كبيرة .

٨ - خاتمة

وبعد ، فإن ما قلناه في هذا البحث حول موضوع عالمية الأدب العربي الحديث يمثل وجهة نظر في هذه المسألة الثقافية الهامة التي يجب أن يستمر الحوار بصدها إلى أن يتوصل للنقاد والباحثون العرب المعنيون إلى توضيح ماهيتها وأبعادها ومقترحاتها . وفي مقدمة الأمور التي من المهم التوصل إلى تصور مشترك حولها مفهوم عالمية الأدب ، وذلك لأن فهمنا لتلك العالمية يحدد طريقة معالجتنا لقضايا الأدب العربي الحديث . وقد رأينا في الساحة النقدية العربية مفهومات مختلفة لعالمية الأدب ، وهي مفهومات عرضناها وناقشناها ، و طرحنا بديلاً لها مفهوماً متكاملأ يأخذ أبعاد السيرورة الأدبية كلها في الحسبان ، ألا وهي الأبعاد الفنية أو الإنتاجية ، والأبعاد التوسيطية والاستقبالية . وفي ضوء هذا المفهوم يمكن القول إن عالمية الأدب العربي الحديث تتحقق بقدر ما يتطور هذا الأدب فنياً وفكرياً ، بحيث يضاهي الآداب الأجنبية المتطورة ، ويقدم للأدب العالمي مساهمة فنية خاصة ذات شأن . وقد حقق الأدب العربي الحديث على الصعيد الفني أو الإنتاجي تقدماً كبيراً ، ولكن مازال أمام هذا الأدب الكثير مما ينبغي أن ينجز . وفي المجال التوسيطي ، من ترجمة ونقد ونشر ، من الملاحظ أن الأدب العربي الحديث قد حقق إبان

الأعوام الأخيرة تقدماً ملحوظاً ، وقد ازداد إطلاع العالم على هذا الأدب واستقباله له . إلا أن هناك تقصيراً كبيراً على هذا الصعيد . فالجهود الترجيمية والنقدية العربية التي بذلت لم تؤمن للأدب العربي الحديث حضوراً دولياً مناسباً . لقد خطا هذا الأدب من الناحية الإبداعية خطوات هامة ، وحقق تقدماً كبيراً لا يمكن تجاهله . إلا أن إيصال هذا الأدب إلى العالم من خلال الترجمة إلى اللغات الأجنبية والتوسيط النقدي يعثره كثير من القصور والتقصير . إن في أدبنا الحديث كثيراً من الأعمال التي يمكن أن تستقبل في العالم بشكل جيد ، إذا قيض لها أن تترجم وتنتشر وتقدم نقدياً بصورة مناسبة . وباختصار فإن ارتفاع الأدب العربي الحديث إلى مصاف العالمية ودخوله دائرتها يتوقف على عاملين هما : استمرار تطوره الفني والفكري من جهة ، وتوافر جهود ترجمة ونقدية تقدمه للعالم وتحقق له حضوراً دولياً من جهة أخرى . وبقدر ما يتقدم الأدب العربي الحديث على هذين الصعيدين ، بقدر ما يقترب من العالمية.

الهوامش والإحالات

- (١) راجع بحثاً : الأدب المعاصر ومفاهيم الأدب العالمي ، (مجلة بلس الأسد لطوم اللغات وأدبياتها)، العدد الثاني ، كانون الثاني ١٩٩٩ ، ص ٩٢ - ١٢٧ .
- (٢) ترجمت هذه الرواية إلى العربية عدة مرات ، وأشهر تلك الترجمات هي الترجمة التي قام بها الأديب المصري أحمد حسن الزيات من الفرنسية . راجع جيتة : آلام فرقة - بيروت : دار القلم ، ١٩٨٠ . وحول استقبال هذه الرواية عربياً راجع كتابنا : الرواية الأمريكية الحديثة - دراسة استقبالية مقارنة . دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٣ ، ص ٢٨ - ٣٣ .
- (٣) يرى الناقد العربي الكبير ميخائيل نعيمة في رواية الأعمال الأدبية ، أي تخييرها ، جوهر النشاط النقدي . وهذا رأي يجمع عليه معظم النقاد الأمريكيون في العالم . وفي كل الأحوال فإن التقييم هو إحدى القضايا المركزية للنقد الأدبي . راجع : الفريال - بيروت : مؤسسة نوفل ، ط ١١ ، ص ١٣ .
- (٤) خصصت وزارة الإعلام الكويتية للمسرحة الأجنبية المترجمة إلى العربية سلسلة كتب شهيرة اسمها "من المسرح العالمي" ، وقد نشرت تلك السلسلة منذ المسرحيات

(٥) بهذا الخصوص راجع كتابنا : هجرة التصور - دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ ، ص ١٢٨ وما يليها . عن الإنكليزية والفرنسية تروم أيضاً عدد كبير من الأصاأ الروسية ، كأصل لسكويلسكي ، التي ترجمها الدكتور ساسي الدروسي . وإلى اليوم يترجم قسم كبير من الأثأ الأدبية الأجنبية عن لغات وسطة .

(٦) راجع بهذا الشأن كتاب د. ايبي : الترجمة الأدبية - نظرية جنس قسي - فرانكفورت / بون ، ١٩٩٩ وهو إلى اليوم الأفضل في بابها

J. Levy : Die literarische Übersetzung, Theorie einer Kunstgattung, Frankfurt / M. Bonn, 1969.

راجع كذلك : نوال نيوف : الشعر والترجمة مجلة المعرفة ، دمشق ، ص ٣٢ ، ج ٣٩٥ ، شباط ١٩٩٤ ، ص ١٣٩ - ١٥١ .

(٧) فيما يتعلق بتأثير مسرح بريشت على المسرح العربي راجع : الرشيد بن شعير : أثر مسرح بريشت بريشت في مسرح الشرق العربي دمشق : دار الأماقي ، ١٩٩٦ .

(٨) راجع بهذا الخصوص جاسم محسن الموسوي : الوقوع في دائرة المسرح كفا لينة ولينة في نظرية الأثأ الإنكليزي بيروت : مركز الإنماء القومي ، ٢٠٠٢ ، ١٩٨٦ .

راجع أيضاً : عبد السلام حمد : أثر ألف لينة ولينة في الأثأ الأمريكي . في : الأسبوع الأثبي ، العدد ١٩٩٧/١٢/٨ ، ٥٧٢

(٩) حول هذه المسألة راجع كتابنا : الأثأ المقارن ، ص ٢٢٤ - ٢٥٦

(١٠) نفسه ، ص ١٨٥ - ١٩٢

(١١) فيما يتعلق بالتقالي العربي حول أثب كتابنا : الرواية الأكاديمية الحديثة ، ص ١٧٥ - ١٩٩

(١٢) أحدثت الدول المتقدمة مؤسسات خاصة بأصل التقالي الشرقي . تقوم بتقديم الدعم المادي لمن يقوم بترجمة أصاأ من أوابها إلى اللغات الأجنبية . لأنها ترى أن ذلك يحسن صورتها في العالم ويؤيد التكهم للثقائبا .

(١٣) من الملاحظ أن هذه اهتماماً عالمياً متزايداً باليهان مجتصعاً وثقافة ، وأن إرغاصات اهتمام كهذا أهدأ بالظهور في الوطن العربي . ومن أحدث المؤشرات الدالة على ذلك هذا الصدى الكبير الذي كان لمقالات محمد حسنين هيكل حول اليابني راجع . المقالات اليابنية ، بيروت - القاهرة ، دار الفروق ، ١٩٩٧

(١٤) كان " مؤتمر الرواية العربية الأول " الذي انعقد في أولادو شباط ١٩٩٨ بحضور ما يزيد على سائتي روائي وثقافة دليلاً على تنامي الاهتمام التقالي العربي بأثب الرواية . راجع بهذا الخصوص جريدة (الصار الأثأ) اللاهربية ، الأعداد ٢٤١ - ٢٤٥ ، فبراير - مارس ١٩٩٨ .

(١٥) لقد كان المسرحي الكبير فريدريش بيرنشت سابقاً إلى تشخيص أزمة المسرح المعاصر ، إذ أطن في أواسط الخمسينيات أن زمن المسرح قد ولى وأنصح المجال للعلوم . أما ما يتعلق من مسرح فلا يتعدى أن يكون متعلقاً أي تجريبياً مسرحياً . راجع بحثنا : ديرنيمات بين الأسطورة والتتوير مجلة (الحياة المسرحية) ، العدد ١٧ - ١٨ ، ١٩٨١ ، ص ٩٠ - ٩٠

(١٦) نذكر على سبيل المثال ترجمة مسرحية " الاغصاب " إلى الأكمانية من قبل المستعربة غونريشه بتيهوك التي زوت المسرحية بتحليل مستليلي راجع :

F Fennwick : Der andere Blick. Eine syrische Stimme zur Palästinafrage. Klaus Schwarz Verlag, Berlin 1993.

(ف) بتيهوك : النظرة الأخرى . صوت سوري حول القضية الفلسطينية برلين ١٩٩٣) راجع أيضاً :

J. ck. Börgel / et. Guth (Hg.): Gesellschaftlicher Wandel im Zeitgemäinisch an Drama der islamischen welt. Beirut 1995.

(١٠) عر. بورغول / ست. غوث : التحول الاجتماعي في الدراما المعاصرة في العالم الإسلامي بيروت (١٩٩٥) .

(١٧) بعد كتابا " الفريال" لميخائيل نعيمة و" الديوان " لعباس محمود العلاك وعبدالقادر المسزلي أبرز وثيقتين لكتبتين لتلك المعرفة الأنبيية راجع : الديوان كتاب في اللغة والألب ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٦

(١٨) الأنبييات للنفية حول هذه المسألة كثيرة وكثفي بالإشارة إلى : محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر تونس ، (إرسا للنشر) ، ط٢ ، ١٩٩٢ محمد بنيس : الشعر العربي الحديث . ط٢ ، دار البصماء (دار توبقال) ، ١٩٩٦ .

(١٩) إن أهم تلك الأشكال وأوسعها استقبالا هي الدراما التلفزيونية .

(٢٠) هذان الشاعران هما الإيرواندي سيمون هينسي (S. Hensy) والبولوانية فاسلانا زيمروسكا (W Synabroska)

(٢١) راجع مثلاً ملف (الشعر العربي الحديث) الذي نشرته مجلة "دي هورين" الألمانية ، وهو ملف خاص بملفهم لشعر أنوليس (Die Horren, Heft 2/ 1998, S. 60 124)

(٢٢) راجع كتابها مورس . جوتة والعلم العربي ترجمة هائل عباس علي الكويت (سلسلة علم المعرفة) ١٩٩٥ ، ص ٥٢

(٢٣) راجع مثلاً : الفصل الثقافي العربي في الخارج وتدرج العربية لغير الناطقين بها في : الأسبوع الألب ، العدد ١١١ ، ٦ ، نيسان ١٩٨٩ راجع كذلك السلسلة العربية للترجمة والثقافة والطوم : تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها قسبا وتجارب تونس ١٩٩٢

(٢٤) من أهم تلك الجهود البيبليوغرافية الجهد الذي بذله غزوي مردم - بك في مؤلفه المتعلق بحركة الترجمة من العربية إلى الفرنسية . راجع :

F Merdam - Bey : Catalogue Bibliographique. Paris 1996.

وبخصوص حركة الترجمة الأنبيية من العربية إلى الإنكليزية راجع : صالح جواد طحمة : الشعر العربي الحديث المترجم إلى الإنكليزية . حققة : منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة ، ١٩٩٣ .

(٢٥) هذا ما برضا عليه بالنسبة لحركة الترجمة الأنبيية من العربية إلى الألمانية ، تلك الحركة التي يمكن أن تعد مؤشرا عاما لأوضاع حركة الترجمة من العربية إلى اللغات الأوروبية والغربية . راجع كتابنا : هجرة التصرص ، ص ٣١ - ٥٤ .

(٢٦) وذلك في كتابنا مثلاً عدة مؤسسات ومبادرات لتشجيع حركة الترجمة من اللغة العربية أبرزها "جمعية لتشجيع الترجمة من أدب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية" ، وهي جمعية مرتبطة باتحاد الناشرين الألمان

(Bücherverein des deutschen Buchhandels)

(٢٧) تعد الترجمة الأنبيية أحد الأبعاد الثقافية للشرافة المتوسطة بين الأقطار العربية والاتحاد الأوروبي وقد تجسد ذلك في مشروع "شهادات البحر المتوسط" الذي يهدف إلى تعريف المجتمعات الأوروبية بالمجتمعات العربية من خلال ترجمة سير ذاتية للشخصيات أدبية هامة إلى اللغات الأوروبية الرئيسية وقد انطلق هذا المشروع صلباً سنة ١٩٩٦ ، وصدرت ضمن إطاره ترجمات للسير الذاتية للأشهاد : عبدالحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا وخالد زيدة والطاهر بن جلون .

(٢٨) ترجمت أصل نجيب محفوظ الكاملة إلى اللغات الأوروبية الرئيسية ، وقد انقلت لمرارة الترجمة إلى أبناء عرب آخرين من أمثال : جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني ويوسف القعد وغيرهم

(٢٩) من هذه التلميح يمكن القول إن حركة الترجمة تأثت كصوراً مسبقاً وسبقاً في المجتمعات الغربية حول وضع المرأة في المجتمعات العربية . راجع عبد القهي مصطفى : المصبات في الشرق ، مجلة (المعرفة) ، دمشق ، ص ٢٢ ، أيار ١٩٩٣ ، ص ١٤٤ - ١٥٧ .

(٣٠) يتكلف مشروع (PROTA) لترجمة الأدب العربي إلى الإنجليزية من عدة مجلدات أهمها مجلد الشعر العربي الحديث " و- القراءات العربية الحديثة " ويقع المجلد الأول الذي صدر سنة ١٩٨٧ في ٥٠٠ صفحة وهو يقضي الشعر العربي الحديث بصورة ممتازة ، وهذا لو وجدت مفكرات كهذه باللغة العربية . كذلك فإن مجلد " القراءات العربية الحديثة " الذي حررته السيدة الجورسي بالتعاون مع الاستشاري المعروف روجر أن جدير بالإعجاب ، ولا يوجد بالعربية في هذا الباب كتاب بهذا المستوى . راجع :

Salma Khadra Jayyusi (Edt) - Modern Arabic Poetry - An Anthology - Columbia - University - Press, Newyork, 1987, Ders. / R. Allen (Edt) - Modern Arabic Drama. Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis, 1995.

وفي ألمانيا قام بعض الأبناء العرب المقيمين هناك ، وأبرزهم ناجي نجيب وخالد المعالي وتوفيق سليمان بدور شبيه بالدور الذي قامت به الأبنية ضمن الفصراء الجورسي على صعيد التعريف بالأدب العربي الحديث عبر الترجمة والتوسيط الثقافي . وفي فرنسا يقوم الشاعر والمترجم الفرنسي الأصل عبد الكافي العربي بهذا الدور إلى الأدباء العرب **المقربين الدين يهيئون** اللغات الأجنبية ويحيون بالآداب الأجنبية دون التغلبي عن صلاتهم باللغة والأدب العربيين يستطيعون القيام بدور متميز في التعريف بالأدب العربي الحديث في العالم .

(٣١) هذه الدور هي (Lenos) و (Unionverlag) في سويسرا ، و (Edition Orient) في ألمانيا .

(٣٢) راجع على سبيل المثال العدد الخاص بنجيب محفوظ الذي تصدرته مجلة " نص ونقد " الألمانية ، وهذا أمر لا سابق له بالنسبة لكاتب عربي : H. Pilschdrich - Nagib Mahfouz, text + Kritik 1991.

(٣٣) هناك الأبحاث المصنفة إلى لدوة " الأساطير والتصايج كيبوية التاريخية والفصوص الرمزية في الأدب العربي " التي ألفتها " المعهد الألماني للدراسات الشرقية " في بيروت من ٢٥ إلى ٣٠ حزيران ١٩٩٩ نماذج للدراسات الاستشرافية العميلة لمنطقة بالأدب العربي (راجع : الأدب ، ع ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ ، ١٩٩٧) راجع كذلك مقلدا : هل توصل الاستشراف إلى مقاربة جديدة لكاتب عربي في : الأسبوع الأدبي ، العدد ٥٢٢ ، ١/٨/١٩٩٦ ، ص ٥ .



فَرَانَسُوا رَوْحِي

بشیر القمری

تقديم :

وَقَعُ التَّرْجَمَةُ .

الترجمة خيانة . هذا صحيح ومؤكد
مائة في المائة . وإذا لم تكن
الترجمة كذلك بهذه النسبة ، تامة
ومستوفية ، فهي بنسب قريبة منها ،
تزيد أو تنقص ، ثقل ، تضعف أو
تقوى بحسب إكراهات عديدة :

إكراهات النص في حد ذاته بين الانقياد والتمنع والجفاء ، إكراهات اللغة
بين القدرة والإجاز والمقبولية وامتلاك غدة (جهاز) النحو والتركيب
والتراصف والصياغة ، إكراهات الثقافة والنسق والسياق والمجال
المعرفي ، القيم الوظيفية للنص - الأصل والنص المترجم وهو يرتحل ،
يسافر ، يهاجر ، بين لغتين ولسانين ، القيم الأخرى (وجودية ، أخلاقية
خلاقية ، أنطولوجية) ، ثم : الرغبة . يجب ألا ننسى الرغبة ، ليس
بالمعنى الجاف والمربيع والمرتعج ، بل بالمعنى الآخر الذي يبقى دائماً
سراً طي الكتمان .

أتحدث هنا عن رهان رغبة الإقامة في إبداعات النص الذي
يقترح نفسه ويقترح تهنّي هويته ، ليس لأنه لقيط أو مهموز النمب أو
يبحث عن ولاء ، وإنما لأنه منك ويعود إليك وأنت لا تدريه ، أو أنك
نميتة فعاد إليك يطلبُ ذلك : إن كل نص نتمنى ترجمته ، وقد لترجمه أو
لا لترجمه لأسباب ، ينبغي أن يغرينا بشيء فيه أو حوله ، بشيء يشدنا
فيه وإليه ، منذ القراءة الأولى والثانية والعاشرة ، بل بشيء يتحدثنا

ويقلقنا ويثيرنا إما بجماله أو بالكمال جذوة اشتعاله ، ثم بجراته ومغامرته ، وبحسب العلاقة التي تتأسس في كل هذه المسيرة التي تشبه المتاهة السرية الطويلة التي نسير فيها فرحين جذلين ، لكن نمسير فيها أيضاً متعبين متوجسين حائقين حذرين متوترين . متاهة لا ندري متى سنخرج منها وكيف نخرج وقد دخلنا مدفوعين بجاذبية إغراء لا يُقاوم . نقف . نستجمع قوتنا وأنفاسنا . نمضي . نعود من حيث آبلنا . نتوقف ، وقد نملّ ونمأ ونترك كل شيء لتفعل أي شيء إلا أن نترجم . ومع ذلك نستمر ونقاوم ونصل مكثلين بمتعتنا رغم الإجهاد .

الترجمة خيابة . هذا أكيد ، لكن أيضاً سفر لا يمكن أن نحرم أنفسنا منه ، وإن كان السفر جزءاً من جهنم . وما شدني إلى هذا النص: المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة وجذبني بإغراء شديد هو أنني استمعت إليه أثناء فصل الخريف الماضي (بالضبط : يوم الثلاثاء ٢٥ نوفمبر ٩٨) من قم صاحبه (فرانسوا رُوصِي) يلقيه على مسامعنا - نحن محشر أساتذة وطلاب ومثقلي جامعة محمد الخامس ، الرباط - في إطار أيام دراسية وعروض سينمائية ومسرحية مدارها شخصية هذا الكاتب البولوني (جان بَوتوكي) (١٧٦١ - ١٨١٥) الذي جمع بين الدبلوماسية والتاريخ والأدب والفيلولوجيا ، وكانت هذه الأيام الدراسية من تنظيم جامعة محمد الخامس وسفارة بولونيا وسفارة فرنسا وسفارة سويسرا ووزارة الشؤون الثقافية المغربية ثم المركز الثقافي الفرنسي في الفترة الممتدة بين ٢٥ و ٢٨ نوفمبر ١٩٩٨ . وما إن انتهى العرض حتى التريت من صاحبه وطلبت نسخة منه ، فاستجاب مشكوراً . وعندما افكرحت عليه إيمان ترجمته إلى العربية لم يتردد لحظة ، بل إنه - كما عبّر لي في حينه - سيكون مسروراً بأن ينتقل هذا النص إلى لغة يرتبط بها في أغلب إحالاته الثقافية والتاريخية والجغرافية والمعرفية من بدايته إلى نهايته . وهكذا كان .

استلمت النصّ (حوالي أربع عشرة صفحة من الحجم الكبير (٣٠ من × ٢١ من) ، معدّل كل صفحة من المخطوط سبعة وثلاثون سطرًا، وكل سطر بمعدل ثلاث عشرة كلمة) ، ومنذ يوم استلامه وهو يحاصرني إلى أن حلّت عطلة الصيف فأليت على نفسي أن أتخلص من عدة التزامات لا فائدة منها وعكفت على إنجاز الترجمة كي أحقق الوعد الذي قطعته مع صاحبه ، وليس الوعد وحده ، وإنما الوقع الذي تركه النص في أعماقي . فبالإضافة إلى عمقه وقيّمته كنص يهتم نقاد الأدب ومحلّيه بقدر ما يهتم المؤرخين وسواهم ممن يهتمون بنظرية - نظريات النص وبالتأويل ، بل التفكير والتفكير المينوتيكي أحياناً . ومادمت قد ذكرت التفكير لابد من الإشارة إلى أن الطريقة التي يقترحها (فرانسوا روصي) تقارب هذا المنحى في مقارنة نص المخطوط الذي عُثِر عليه في سرقسطة إذ ينطلق من بؤرة **أساس هي موقف الرحالة** - عادة - من "الأخر" ويرتبط ذلك بسيرة من انفجارات النص كشبهات دلالية وأنسجة إبحالية ، ثم يقترح صيغة تجاوز المعنى الأول إلى المعاني السخفية الكامنة في ثقل النص على أنه - ضمن ذلك - يتوج مشروع قراءته بما يسمى الآن "القراءة المتعددة" ، فيها تحديد جنس النص حسب برنامج القراءة ، وفيها تكوّن النص من منظور "علم النص" (Textologie) ، وفيها الكشف عن السياقات والأنساق المتحركة في كتابته وفي إنتاج دلالاته الثابتة خلف ألقعة الكتابة . ويستفيد (فرانسوا روصي) في هذه القراءة - الدراسة ، خاصة ، من مقترحات السرديات والسميمايات وتحليل الخطاب ، على أنه - بهذا وبغيره من الأدوات الإجرائية والمفاهيم - يتجه إلى "ذاكرة النص" ملتحمة بذاكرة كاتبه . وكما يتحول المخطوط إلى "رواية" في نظر (روصي) ، فإن رحلة (بوتوكي) تتحول إلى "سيرة" مضاعفة ومتعددة .

تمتد الصفحة الأولى في النص الأصل - بعد اسم الكاتب

وعنوان النص - من قوله " يسجل (بوتوكي) - هأنذا أحيل على النص المترجم ١ - في مسرد رحلته إلى المغرب "، وتنتهي عند قوله " تبين الصلات التي تربط العالم الغلي " (المسرد السادس عشر من الترجمة) ؛ والبقية كالتالي :

النص الأصلي (من).	النص المترجم (إلى).
- ص ٢ : " العالم الغلي " .	" وصفها (كارتوفا) " .
- ص ٣ : " قصة حياتي " .	" الروح والجسد " .
- ص ٤ : " منفى أو سعادة " .	" هذه المدينة " .
- ص ٥ : " قديم " .	" الأولى " .
- ص ٦ : " الأولى " .	" في المغرب " .
- ص ٧ : " في المغرب " .	" الرحالة " .
- ص ٨ : " ثم مكان " .	" من معهم " .
- ص ٩ : " يوهمون " .	" نمشي فيه " .
- ص ١٠ : " يخلق المعنى " .	" نمطين مختلفين " .
- ص ١١ : " بطريقة " .	" تقاطع والتقاء " .
- ص ١٢ : " واجتماع " .	" صروف التاريخ " .
- ص ١٣ : " صروف التاريخ " .	" جغرافية الكتب " .
- ص ١٤ : " صروف التاريخ " .	" داخلها بالذات " .

بالإضافة إلى هذه الملحوظات العامة يمكن أن نشير إلى عناصر ومكونات عامة أخرى منها كتابة أسماء بعض الأعلام وبعض الأماكن مثلاً . ولهذه الغاية كان علينا أن نوضح أن اسماً مثل سرفانتس المتداول

في اللغة العربية هو في الأصل الأسباني ثيرفانتيث وينطق في الفرنسية سيرفانتيز واسمه الكامل هو ميكل ثيرفانتيث سالفيترا (١٥٤٧ - ١٦١٦) صاحب الرواية المشهورة "التهيل اللبيب دون كيخوتي" التي ذاعت باسم "دون كيخوتي" فقط، وقد ترد - بالفرنسية - "دون كيخوت"، وترد في الكتابات القديمة "دون كيكسوت". أما فرانسوا رابلي الذي يحيل إليه النص فهو كاتب فرنسي (١٤٨٣ - ١٥٥٣)، تلقى تربية دينية في دير فرانسيسكاني، قرب مدينة أنجير (Angers)، وأصبح راهباً بين ١٥٢٠ و١٥٣٨، ثم خلع رداء الرهبنة وتزوج واتجه إلى الكتابة المردية الروائية، وأهل على دراسة الطب، وألف كتباً طبية ونشر رواياته بآنتاجرويل (Pantagruel) وغيرها، ويكتب اسمه هكذا (Rabelais). يحيل النص أيضاً إلى بني السراج (ABENCERRAGES) وهم أسرة عربية عريقة ساهمت في عدة أحداث في بلاط مملكة غرناطة في نهاية القرن الثامن الهجري وبداية القرن التاسع، واستلهم ذلك الكاتب الإسباني خينيس بيريز ذي هيتا في روايته "حروب غرناطة الأهلية" (سنة ١٥٩٥) والكاتب الفرنسي شاتو بريان في قصة "مغامرات آخر بني السراج" (سنة ١٨٢٦). وينحدر الكاتب جيوفاني جياكومو كازاتوفا (١٧٢٥ - ١٧٩٨) الذي يحيل إليه النص أيضاً من أصول إيطالية وعقد العزم على الترحال والسفر طيلة حياته مطبقاً شعار "مير في أتر سيدك" (Sequere deum)، وكان وراء ظهور الياصيب الوطني في فرنسا، ألقى عليه القبض لخلافته، واشتغل جاسوساً لعدة حكومات، وتوج كل ذلك بكتابة قصة حياته التي اشتهرت أيضاً بـ "يوميات كازاتوفا".

من بين الأماكن التي يشير إليها النص الأردن (les ARDENES)، وهي منطقة يقطن عليها الطابع الغابوي وتخضع للدولة البلجيكية في حدودها المشتركة مع فرنسا واللكسمبورغ، تمتد على نحو عشرة آلاف كيلو متر مربع، وعرفت معركة شهيرة باسمها في الحرب

العالمية الأولى (٢٣ غشت ١٩١٤) - ومدينة إشبيلية - تكتب وتُنطق بالأسبانية ميبيليا (SWVILLA) ، وبالفرنسية ميبيلي (SEVILLE) - مدينة تقع في إقليم أندلسيا (الأندلس) في الجنوب ، على ضفاف نهر الوادي الكبير (غواذا لكبير ، بالأسبانية دالماً) . يبلغ عدد سكانها حالياً حوالي ٦٨٣,٤٨٧ نسمة . أحدثت جامعتها سنة ١٥٠٢ ، وأشهر أحيائها سانتا كروز ، ومن أشهر لغاتها زورتاران ، مورييو ، فالديز ، كما أنها مركز سياحي ، بناها القرطاجيون ، وفي سنة ٧١٢ دخلها العرب بعد الرومان والفرق (les WISI GHOS) ، وعند سقوط غرناطة أصبحت عاصمة العرب . استعادها الملك فرديناند الثالث وغادرها العرب فسكنها القشتاليون والكاطالونيون والجنوبيون واليهود . ومدينة تطوان - بالبربرية ثيطاوين (جمع ثيط ، بمعنى العين) - مدينة تقع في شمال المغرب على مقربة من مدينة طنجة ، يبلغ عدد سكانها ٢٢٧٠٠٠ نسمة ، بناها المرينيون واحتلها الاستعمار الأسباني سنة ١٨٦٠ ، قامت على إثر ذلك حرب تطوان الشهيرة ، واحتلت ثانية سنة ١٩١٥ . إلى مجيء الاستقلال ، كانت توجد قبلها - قريباً منها - مدينة تامودا ، ومن كتابها المفاربة في العصر الحديث الفقيه محمد بندود (مؤرخ ، صاحب تاريخ تطوان) والفقيه العلامة التهامي الوزاني (صاحب "الزوية" - رواية وسيرة ذاتية صدرت سنة ١٩٤٢ ، و"سبليل الثقلين" - من أساطير الأولين ، سنة ١٩٥٠) ، والكتاب المرحوم مصطفى الصباغ (توفي سنة ١٩٦١ في حادثة سقوط طائرة) ، وأخوه محمد الصباغ (له عدة نصوص) ، والكتاب الناقد إبراهيم الخطيب والكتاب الناقد نجيب العوفي والشاعر محمد الميموني (مقيم بها) وغيرهم . وتقع مدينة قادمس - كانييس بالأسبانية (Cadix) - أو "قانش" في أقصى جنوب أسبانيا ، أصلها روماني واحتلها العرب مع الفتح ، سكانها حوالي ١٥٦,٨٥٨ نسمة . ولا يفوتنا أن نشير إلى مدينة سرقسطة التي ترد في عنوان النص المترجم وهي بالأسبانية ثاراغوثا (Zaragoza) ، كما أنها عاصمة إقليم

أراغون ، سكانها حوالي ٦١٤.٤٠١ نسمة ، أصلها مستعمرة فرنسية قبل احتلالها من لدن العرب سنة ٧١٢ م .

نبذة مختصرة :

جان بوتوكي (١٧٦١ - ١٨١٥) ، أُوِيَانْ بُوْتوكي (Jan Potocki) : مؤرخ ، رحالة ديبلوماسي ، نمابة ، مسرحي ، رسام وكاتب. دون أبحاثه ودراساته ورحلاته باللغة الفرنسية . وهي على النحو التالي :

١ - أبحاث في الموروثات السلافية القديمة (سنة ١٧٩٥) .

٢ - تاريخ شعوب آسيا البدائي (سنة ١٨٠٢)

٣ - المخطوط الذي عُثِرَ عليه في مرقطة (١٨٠٤) .

مات منتحراً ، وبقدر ما يجنح كتابه " المخطوط " - مدار الدراسة المترجمة - نحو الأسلوب المردى - الروائي ويمتزج فيه التخيل والعجالي والأسطوري ، إلى جانب أدب الغواية والرعب ، تقدم كتبه الأخرى أدلة على ما يجعله عالماً إثنولوجياً وأثنربولوجياً ، يبحث في الظواهر الثقافية والحضارية والاجتماعية وتقاطعاتها ، كما تؤكد هذه الكتب معرفته بالإسلام والشرق عموماً ، خاصة عندما تؤكد على المظهر الروحي والديني دون أن ننسى المعلومات التي يقدمها - على غرار الجغرافيين القدماء - حول المناخ والنبات والوحش .

نقل عن :

Le Petit Robert des Noms Propres.

Montréal, Canada, 1994, p: 1674

وهو :

ورقة الأهم الدراسية المشار إليها في التقديم .

تحت عنوان : جان بوتوكي : رحلة عصر الألوار .

جغرافية المخطوط الذي عُثِر عليه في سرقسطة

"رحلات غير فضاعات متعددة ، رحلات

بواسطة خرافة عدة نرسنتا ، وعلى المرء

أن يتوه من فضاء إلى فضاء ، ومن دائرة

إلى دائرة ، ومن خريطة إلى خريطة ."

ميشيل سير^(١).

يسجل (جان بوتوكي) ، في مسرود رحلته إلى المغرب عدد الأعراف المشتركة " الكبير الذي يوجد بكثرة ونستطيع أن نلاحظ بين أسبانيا والمغرب ؛ غير أنه يضيف إلى ذلك ، فوراً وبالتحديد ، أن "الكراهية التي يكنّها سكان المغرب من " الأهالي الأجلاف " للأسبانيين هي من القوة والشدة بـ **حيث يتجاوز ذلك** حد الزوم ؛ ثم يسوق كاتبنا الذي أقبل من بولونيا قصة الإنجليزيين اللذين أرادا اختبار مدى هذه الكراهية ، فتقدما لأهالي بصفتهم إسبانيّين ، في ضواحي مدينة تطوان ، فما كان من هؤلاء الأهالي إلا أن أمطروهما " وابلًا من الضربات التي كانت على وشك أن تؤدي بحياة هذين الفضوليين " (ص ١٧٤)^(٢).

أكد أنني لست إنجليزياً ، ولا أنا بولوني بالمرّة أو بما فيه الكفاية ، غير أنه ، مراعاة لتقليد الحياد والحذر الذي يتربى عليه الجميع في بلدي سويسرا ، فأنني سأجألف بأن أتحديث إليكم هنا عن جغرافية رواية تكمن حبيكتها وتدور حول ما يجري من أحداثها في إسبانيا . المجازفة التي أتحديث عنها ليست كبيرة في الحقيقة ، وذلك لأنني خلال قرنين من الزمان ، كان من حقّي أن أعتقد أن الزمن قد فعل ما فعل وضمت جراحاً ظلت حية في حياة (بوتوكي) ، ولأنكم ، من جهنكم وبصفة خاصة ، ستنتبهون فوراً أن الجغرافيا التي أريد أن أحدثكم عنها

ليست جغرافية بلذ فطلي يمكن أن يُفْذَى ، بإيعاز من مصادقات التاريخ ، كل أنواع العواطف الجياشة التي يمكن تفهّمها ، وإنما هي جغرافية عالم روائي . وعليّ أن أضيف مباشرة بأن الأمر يتعلّق بعالم روائي شديد كاتب يخرّص بشدة على تبين الصّلات التي تربط العالم الفعلي بتشخيصاته وتمثّلاته ، أي العالم الذي نستطيع اختراقه والتجول فيه وزيارته ؛ بالعالم الآخر الذي نكتشفه ونحن نقرأ الكتب . أريد أن أتحدث ، بالطابع الواسع ، عن هذا الكاتب البولوني (بوتوكي) الذي يسافر إلى تركيا وهو يبحث عن الأماكن التي احتلّت بها الإلياذة ، الكاتب الذي يرى المغرب وهو يحلّ على عالم ألف ليلة وليلة ، وذلك بنفس ما كان يحدو بطل المخطوط وهو يطوف عبر أرجاء أسبانيا متذكراً كل القصص التي أنهت خياله وهو " في مهد طفولته " كما يقول .

إنّنا لا نعرف بدقة متى بدأ (بوتوكي) كتابة هذه الرواية التي لم يكن ، فيما يبدو ، يحررها الاهتمام اللازم ، رغم أنّها ستضمّن له شهرة ومجداً ، شهرة ستأتي متأخرة ، لكنّها ستكون شهرة رفيعة وهامة . أولى القرائن لهذه الكتابة ومؤشراتها يعود تاريخها إلى سنة ١٧٩٤ ، وأولى المقطّعات إلى سنة ١٩٩٧ على الأرجح ، أما المقاطع الأولى التي طبّعت فتعود إلى سنة ١٨٠٤ ، بينما الصيغة النهائية سنة ١٨١٥ . لكننا نجد في الرواية ، مع ذلك ، آثاراً وفيرة لتجارب عاشها (بوتوكي) منذ منتصف سنة ١٧٧٠ ، تجارب تمتد إلى ما بعد ومتضمنة في الرواية ، خاصة منها ما عاشه سنة ١٧٩١ ، كما ينبغي أن أوكد ذلك وأقوله بدقة ووضوح ، أي المنة التي ستشهد كاتبها يسافر إلى المغرب . ومن بين الملحوظات التي يصوغها خلال هذه الرحلة يمكن أن نسوق هاته على الأقل : " إن الروايات الأسبانية مصنّفات تتضمّن ما يكفي من التخيل ، لكنه ليس تخيلاً بالقدر الكافي الذي نعثر عليه في الحكايات الخرافية (...) التي ينبغي أن نقرأها دائماً عندما نكون في حضرة العرب "

(ص ٢٩٤) . إنَّ الحكايات الجغرافية على الطريقة العربية ، ليست جديدة على (بوتوكي) ، فهو لم يسمع بها فقط ، من جبال القوقاز إلى الرباط ، مروراً بالقسطنطينية ، بمصر وبجزيرة (جزيرة في تونس) ؛ بل ألف ، هو نفسه ، حكايات خرافية قبل أن يشرع في كتابة المخطوط الذي عُثِر عليه في مرسقطة ، الكتاب الأسباني الذي يحتل بالتخيل بقدر ما تحيد فيه الجغرافيا عن طريقها وتميد بصيغ شتى ، كما سأحاول أن أبين لكم .

بعد "مدخل" ، سنعود إليه باختصار فيما بعد ، تبتدىء الرواية "بأول" يوم من أيام الرحلة الستة والستين عبر تخوم أسبانيا ، في صيغة "يوميات" . ومؤلف هذه اليوميات ، التي سيعلم القارئ أنه يُسمى "ألفونس فان وورذن" ؛ يفتتح مَكْبِية بتحديد زمني ومكاني في نفس الوقت : "لم يَمُ (الكونت ذولا فيدث) مستمراتٍ أجنبية بعد في سلسلة جبال ومرتفعات وسهول (المنبيرا مورينا) (ص ٥) (٣) .

إنها شخصية تاريخية واسم موقع مُحَقِّد يلتحمان ويتجاوران ، إذن ، في هذه الجملة الأولى التي تستحضر "مشكلة" المنبيرا مورينا الشهيرة التي وصفها (كازانوفا) في كتابه قصة حياتي ، أي مشروع حملة الاستعمار المنسقة في نهاية سنة ١٧٦٠ ، من طرف (الكونت بابتو دولا فيدث) ، وزير الملك (شارل الثالث) ، وبهذا الشكل يكون برنامج وسياق المحكي قد ارتسم تاريخياً ، بل نستطيع أن نحدده بدقة أكثر فيما بعد في سنة ١٧٣٩ ، غير أنه ليس جلياً أن التاريخ وحده هو الذي يلحد هنا . الأهم من ذلك هو أننا نجد أنفسنا ، منذ البدء ، في أزمة مضت لحظة تعبير المتأرد عما يكنه ويريد البوح به : إنه زمن لحظة ما قبل تتميز عن لحظة ما بعد ، أي زمن اكتساح تلك المفازة الجبلية وإخضاعها بالقوة بعد وحشتها من طرف ألفونس المعمرين المويبريين . زمن بدائي بشكل ما ، زمن تبدو فيه هذه السلسلة الجبلية قادرة على استيعاب وتقبل كل النزوات والخيالات ، بل كل أشكال الجنون

كما نعرف ذلك منذ " ميكيل ذي ثُرَ قَاتَتْشَ)، صاحب " الدّون كيخوته " ،
 خاصة وأن سارد (بوتوكي) يمدّد جملة سرده الأولى ويؤكد بصدق
 (السنيرّا مورينا) أنها " سلسلة جبلية شامخة ، تفصلُ بين بلاد الأندلس
 والمضيق ، لم يكن يقيم فيها بعد .. سوى المهربين والصّوص وبعض
 للعجر الذين يقال عنهم أنهم يفترسون الرحالة والمساافرين الذين
 يقتلونهم " . إنها تلك الربوع التي سيكتشفها (الفونص فان وورتن) ،
 صفحات فيما بعد ، من أعلى قمة رنوة عالية قائلاً : " لم أكن أرى إلا
 المنهل الموحش والمتوحش ، فلا أثر للرجال ولا الدواب ولا منازل ، لا
 طريق إلا السبيل الذي سرت فيه ، ولم يكن أحد قد مرّ منه ، والصمت
 المطبق في كل صوب وناحية " (ص ٨) . إجمالاً : إنها سلسلة جبلية بكر
 ولا ترحب بالضيف لأول وهلة ، شبيهة بأغريات من طينتها ، أقول ذلك
 ويكفي أن نستدل ، في هذا **المقام** ، بمثل واحد يطينا ، فقد سبق له
 (بوتوكي) ، على مشارف ملتقى قمم جبال الأطلس التي شاهدها في
 المغرب ، أن قال : " هذه التضاريس الأرضية هي أكبر العقبات التي
 نقف في وجه التمدن ، فمنافيتها توفّر للعصيان إفلاخاً مضموناً " (ص
 ٢٢٢) .

منذ الجمل الأولى التي نقرأها في الرواية ، بل منذ ذكر فضاء
 (السنيرّا مورينا) الذي سيؤوي (الفونص) أثناء أيامه الستة والسنتين من
 مغامرته ، سيتقدم هذا الفضاء مثل مكان محدد الهوية جغرافياً من لدنه ،
 لكنه سيكون فضاءً مضاعف الهيئة يقيم تشده إلى قيم فضاءات أخرى
 من نفس النمط : كل جبل متوحش ومعزول ، هو فضاء ملائم للعصيان
 والخروج عن الطاعة والإحترافات والأشياء للشاذة الغريبة .

وليس على القارئ من حرج إذا ما هو اتبع رأساً نفس
 التدايعات التي كان يجربها (كازالوفا) عندما كان يتحدث عن مشروع
 الاستيطان الذي قاده (الكونت دولا فيدث) ، ويتحدث عن إطار حملته ،

فالمسيراً مورينا * اسم شهير ، يقول ، ومعروف جداً من لدن كل أولئك الذين قرأوا معمة (ثرفانتيت) ، الرواية الشائقة ، التي ترسم قصة الدون كيكسوت بدقة ^(٤) : إتنا نليج ، مع بطل (بوتوكي) إذن ، هذا الفضاء الذي سيوجد فيه حلق الدون كيشوت على البطل رداة المواتي ، ويبدو الفارس التالي يتجه للقاء مختلف المحرومين القصاء بحثاً عن طمأنينة في داخله ، وعن طهارة من ذن الروح والجسد ، عن منفي أو سعادة .

إننا ننحشر بالفعل في ثانيا رواية من تلك الروايات الأسبانية التي " يقوم فيها الخيال فعلاً " ، يقول (بوتوكي) . وعند قراءة " الأيام " الأولى نلاحظ أن هذا الخيال يشرب بأفضلية نحو سجل الغريب المثير ونحو الشعور بالخطر الشيطاني ، كما يفضل سجل الفموض . لقد اختار (الفونص) أن وورذن أن يمر من هناك لأنه كان الطريق الأقصر للالتحاق بمدريد من مدينة قادس (قادس) التي **تطلق منها ؛ وكان** يريد أن يتقل من نقطة إلى أخرى حسب الخريطة ، غير أنه ها هو ذا منفي في موضع محمل بشحنة أهبية تتأكد توتاً عندما يمتد الأفق إلى ما لا نهاية ، وها هو ذا الطريق يختفي مع منصفات الصخر ، وها هي نقط الاستدلال التي يعرفها في الخريطة قد بدأت تتضرب وتغيم دون أن يكون هناك أحد يهدي إلى السبيل أو يمنعه معنى . وعندما يحضر أحد ما ، فإنه يحضر لينبه أو يحذر وينذر وينصح بعدم التقدم أبعد من ذلك في هذا البلد الذي ينظر إليه كبلد مشؤوم ، ولا يسكنه بعد أولئك الرجال الذين أوكلت إليهم رسالة التمدن ، بالمعنى الديني ، وإنما يسكنه الشيطان نفسه .

هكذا إذن تكون الأيام الستة والمستون التي قضاه (الفونص) في (المسيراً مورينا) بمثابة حياة " بين هلائين " (أو بين قوسين) ، بمثابة تعطيل المسير أو تعطيل الزمن في فضاء تضافري ؛ إنه توقف والقطاع عن المسفر الذي كان ينبغي أن يقود بطلنا من مدينة إلى أخرى على خط يتجه من الجنوب نحو الشمال ، متبعاً في ذلك مرامي محددة لأنه يتعلق

بالحقاق بحاضرة ملك أسبانيا ، كي يتحمل ، في جند الحرس الوالونسي ،
عبء رتبة قائد لمصرية في الجيش بدرجة نقيب ، وهي مسؤولية تشير
العُجب في النفس بالنسبة لهذا الشاب ذي السبعة عشر ربيعاً .

ستحدث ، بالطبع ، عدة أمور أثناء هذه الأيام الستة والمستين ،
ومنها أن (المنيرياً مورينا) ستكشف له سريعاً بأنها ليست موحشة بيهاً
كما قد كان يبدو ذلك لأول وهلة ، وأن المغامرات التي يمكن أن يحيها
المرء فيها ، كذلك التي سنسمع بها في مترو حكاية المخطوط ، ليست
كلها مغامرات مرعبة ، غريبة وشيطانية ، بل بعيدة كل البعد أن تكون
كذلك ، غير أنه قبل اللجوء إلى ذكر هذه الأحداث وذكر قصص هذه
الأحداث ، لنرَ ، في البداية ، كيف يمكن أن تتحدد العلاقة بين حياة
التوقف * بين قوسين * وبين الرحلة التي توقفها . ولتحقيق هذه الغاية ،
نجد أنفسنا مدفوعين إلى قلب موازين **تتمثل الرواية الزمنية** ، أو نظام
القراءة ، وذلك بهدف إعادة بناء تتابع خطي للوقائع عن طريق إعادة
تنظيم المعلومات التي يوزعها السارد على حساب لقاءاته والأسئلة التي
تطرح عليه .

إذا نحن صدقنا ما يدلي به (ألفونس فان وورتن) ، فإن رحلته
قد تكون بدأت بدقة قبل أن يولد ، بل قبل حمل أمه به . أبوه ، الذي رأى
النور في إقطاعية آل (ورتن) ، قرب (بوربون) في سهل (الأردن) ،
تخلف في (مدريد) عند نهاية حرب خلافة عرش أسبانيا ، حيث كان قد
أدى خدمته العسكرية تحت راية مائة بورجوني النبلاء . كان هذا الأب
قد استقر منذ عدة سنوات في حاضرة الملك (فليب الخامس) ضابطاً في
الحرس الوالونسي عندما تزوج امرأة شابة من مدينة غرناطة ، وتحدث
من أصول ملوك هذه المدينة القدامى ، يعني أنها من أصل قديم من
سلالة المغاربة والعرب المهاجرين قبل ذلك . وبعد زواجهما بقليل سيتجه
والدا (ألفونس) فيما بعد نحو إقطاعية (ورتن) ، لأنه كان ينبغي

استعادة إقطاعية العائلة التي تركت لحالها بعد الموت المفاجيء للأخ الأكبر . غادرا مدريد وقد وقع اختيارهما على طريق برية ستقودهما إلى (ووردين) عن طريق (كاتالونيا) ، (بيزبينيان) ، (ليون) ، ثم (باريس) . وتسعة شهور ، بعد وصول الزوجين إلى قصر (ووردين) ، تسعة شهور يوماً بعد يوم ، كما يشدد السارد على تأكيد ذلك ، سيولد (ألفونس) .

أما تهذيب وتربية الفتى الشاب فسيكون محيطها هو منطقة (الفلاندر) ، كما كانت في السابق بالطبع : (سبا) ، (تورني) ، ثم العودة إلى قصر (ووردين) . وعندما آن الأوان كي يعتمد الشاب على نفسه ويجرب ، تمكن أبوه من الحصول خدمة له برتبة نقيب في الحرس الوالوني الشهير ، وفي هذه الخدمة تائق هذا الشاب ذاته ولقي الاستحسان . عليه بعد ذلك ، إذن ، أن يذهب إلى أسبانيا ، بلد أصوله الذي لم يكن يعرفه هذا الفتى الشاب إلا عن طريق شهادات الوسط العائلي ثم عن طريق الكتب أيضاً . وبناءً على قرار الأب الذي لا يناقش ولا يجادل ، أو يعلق عليه ، فسيرحل الشاب عن طريق البحر . سيبحر إلى ميناء (فلمينج) في هولادة على سفينة تتجه نحو (قادس) ، ومن هنا سيتجه نحو (مدريد) عبر (إشبيلية) ، (قرطبة) ثم (السييرا مورينا) الشهيرة ، وفي نهاية الأيام الستة والمستين لإقامته غير المرتقبة الطارئة ، سيتمكن (ألفونس) ، في نهاية المسفر ، من نيل مراده والوصول إلى (مدريد) ، حيث كان عليه أن يؤدي خدمته العسكرية بنجاح باهر ، سيتوج ، عشرين سنة بعد ذلك ، بلقب حاكم سرقسطة . وفي هذه المدينة بالذات - كما يروي ذلك بنفسه في خاتمة حكايته - سيولد (ألفونس) المخطوط الذي يحكي فيه عن الأيام الستة والمستين من مغامراته في جبال (السييرا مورينا) ؛ وفيها أيضاً - كما يحيطنا علماً بذلك استهلال الرواية - كان على ضابط فرنسي أن يلتقي به وسط أحداث حصار المدينة المفاجئة من طرف أجناد نابليون سنة ١٨٠٩ .

وهذا هو أصل عنوان الرواية التي تبدأ ، كما يبدو ، بنهاية قصة المخطوط . إنها الدائرة تنطلق منذ صفحة الكتاب الأولى .

إن هذا التوضيح الذي لم يكن ربما سوى تذكير مُملٌ بالتسمية لمن يعرفون المخطوط الذي عُثِرَ عليه في مرقسطة ، عليه أن يلزمنا ، مع ذلك ، بقراءة الخريطة الجغرافية على ضوء مقاييس لا تحتاج إلى البرهنة ، وهي المقاييس التي تعيد إنتاج صورة الدائرة على الخريطة . فنحن نشاهد أن (ألفونس) ، وهو يأتي ليتابع مهنة أبيه ويواصلها ، في أسبانيا ، بجيء كذلك ليطبق دائرة الرحلة . فالقسم الخطي الذي كان ينبغي أن يقوده من (قادس) إلى (مدريد) ، متقدماً عبر (السنسييرا مورينا) ، ليس في نهاية الأمر سوى جزء صغير من قطر هذه الدائرة الذي يشمل الكل في نفس الوقت ، يشمل الإقليم الجنوبي ويشمل أيضاً المنطقة الشمالية من مملكة أسبانيا ، كما يشمل الأجيال وكل حقب التاريخ .

هذا الجزء ، والحالة هذه ، هو الذي يشكل جوهر الرواية ، لذلك نرى أنه حان الأوان لتوجيه اهتمامنا نحو ما كان يجري أثناء السفر في ذلك الفضاء الذي كان (ثرفانتس) قد أقامه في شكل ذهاب وإياب أبديين . وكانت تجربة (ألفونس) الأولى التي عاشها ، وقد عرضت له ، هي تجربة ازدواجية الواقع الفيزيائي (الطبيعي) . فما كان يراه ويشاهده ، للوهلة الأولى ، في هذا الصنّع الخالي ، هو الإهمال والخراب اللذان يحتضنان ويتجمدان في نزل (فوينتا كيمبازا) ، حيث كان ملزماً بأن يتوقف قليلاً بعد أن تخلى عنه خدامه ، ولقد ، نتيجة ذلك ، كل ما كان يتوفر لديه من زائر ومؤونة . وهذا النزل يذكر ، بالطبع ، بالنزل الذي نصبه (ثرفانتس) أيضاً في مدخل (السنسييرا مورينا) ، غير أن (ألفونس) يخبرنا بأن الأمر يتعلق بقصر عتيق من القصور العربية التي شيدها المغاربة في غابر الدهر وتحول إلى مركز للضيافة واستقبال

الرحالة والمسافرين . وهكذا نرى أن أسبانيا التي استعادها الملوك الكاثوليكيون بالقوة من يد العرب المسلمين قد احتفظت ، كما سيؤكد ذلك مشاهد من مشاهد محاكم التفتيش ، بآثار ماضيها العربي رغم كل شيء ، هذا هو ما يبدل السارد من أجله كل جهده ليحفظنا به منذ البداية على أي حال .

وما إن تطأ قدما (الفونس) هذا النزل المذكور حتى يتأكد أمام أعيننا ذلك التمديد المضاعف . فهذا النزل الذي يشبه كوخاً قذراً وقد أهمله صاحبه نفسه ، يكشف ، ما إن يحل منتصف الليل ، عن بُعد عجائبي ، يفتتح في سراديب القبو ويقاد إلى (الفونس) من طرف كائنات غريبة ، وهناك يتعرف على امرأتين في مقبل العسر جميلتين غاية الجمال تؤكدان له أنهما ابننا عمومة أو خؤولة له ، وعلينا أن نهبط عن هذه الرابطة الدموية من جهة نسب أم البطل ، وليدة (غرناطة) . ويعلم (الفونس) في نفس الوقت ، أن دماء عربية من أصل فاتحي الأندلس تجري في عروقه ، عروق ضابط الملك الكاثوليكي الذي كاته أبوه ويكونه هو أيضاً . أما عالم سراديب القبو فإنه ينسبط أمامه تبعاً لما يعرفه هو أصلاً وهو يجعله يكشف مظهراً خفياً من مظاهر حياته وسيرته لم يسبق له أن تشكك فيه حول هويته الخاصة ، مثلاً هو ثراء وتعدد الممرات التي تخترق جوف (السنيررا مورينا) ، وتظل مجهولة لا يدركها المسافر المتسرع في واضحة النهار . وهكذا يعلم (الفونس) أن عالماً آخر يوجد سرياً تحت عالماً ، وأن دماً آخر يجري في دمه هو ، كما سيعلم أيضاً أن (السنيررا مورينا) ستكون هي المكان الذي يرغب فيه ذلك العالم أن يستحوذ على شخصه مقابل سبر سيعهذه به إليه .

إن (السنيررا مورينا) ، هي رواية (إرفانتيت) التي توجت كأول رواية حديثة في الغرب ، هي المكان الذي يختبر فيه (دون كيشوت)

قدراته ويصوغ ما يسميه الواقع المتحري ، أي تضليل الواقع الذي ينبغي ترجمة كل معطياته على ضوء ما كان مدوناً في الكتب . وأول اختبار سيرعش (بوتوكي) بطله له يندرج طبعاً في استمرار هذا الحافز واسترساله ، فالكاتب لا يجعل شخصية بطله تكتشف العالم الآخر الذي يوجد داخله وفي أعماقه ، بل إنه ينبه القارئ إلى أنه سيقراً رواية على رواية ، أي أنه سيقراً رواية تصف طرائق واشتراطات ذهاب وإياب بين عالم السطح وعالم القبو ، بين عالم الأشياء وعالم الكلمات ، بين الواقع والخيال ، بين نفس الشيء وسواه . وفي شخصية (ألفونس) يُقبل كل شيء ، كما ابتكر ذلك (بوتوكي) ، ليتجسد داخله (ها) مجتمعاً : عوالم متنافرة ، متى حكمنا على ذلك من خلال كراهية الأسباني التي لاحظها المسافر في المغرب ، ديانات ، أنظمة سياسية ونظم زواج متباينة ، أشكال أدبية (رواية ، حكاية خرافية) ، كلها عرف الكاتب (بوتوكي) كيف يقيس خصوصياتها واحتمالاتها كل على حدة .

إن (أسبانيا) التي ينطوي عليها المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة هي شيء آخر غير ذلك التذكير البسيط بها ، أو ذلك الامتداد للإرث الشطاري . إنها لا شك تلك التي كان يفكر فيها (بوتوكي) بالتأكيد عندما كان يتحدث عن الروايات الأسبانية ، وذلك لأننا لسنا في مواجهة قصة رحلة يشرح فيها فاعل المرد أو يفسر الواقع الفيزيائي أو الثقافي ، ولا نحن في غمرة تجوّل مجازي بهذا الشكل أو ذلك ، يطبعه تتابع محطات ومراحل تجلب هذا القدر الوفير من تجارب الحياة لصاحبها في العالم . إننا عوض ذلك ، أمام عمل فني عماده الإبداع ، ونواجه رواية تعد أحداثها أمام البطل وتبسط أمام خطواته فضاء تراكب فيه القصة ثقافتين ، ثقافة مسيحية وثقافة إسلامية ، تتنازعان أو تتقاسمان حوض البحر الأبيض المتوسط . وسيكون في مكنة مغامرة (ألفونس) أن تُقارن وتُنبه بمغامرة باحث حفريات يتوجه لاكتشاف وقياس الطبقات المتشعبة

في الحضارات المتعاقبة . غير أن هذه المغامرة هنا ليست مخيرة ، فهي موجهة ؛ إذ إن الشخصية تنطلق من أراضيها في الشمال ، من محافظة (بويون) ، وهو نفس المكان الذي كانت فيه إقطاعية الفارس غودافروا ، بطل الحرب الصليبية الأولى ، قيل أن تصعد من أسبانيا في الجنوب انطلاقاً من مدينة (قادس) ، مروراً بأراضي ממكة (غرناطة) القديمة ، أي أراضي أجداد أمها ، بلد الخزف العربية ، وتخطيطات (ابن السراج) ، لكي تصل في النهاية إلى (سرقسطة) ، المدينة الرومانية العتيقة ، نقطة العبور ، في جنوب جبال (البرانس) ، بالنسبة إلى ما كان عليه التدبير الملكي . وفي هذه المدينة بالذات سيعثر ضابط كان في خدمة نابليون على حكاية المخطوط لهذه القصة التي أخفاها مؤلفها في علبة حديدية صغيرة منذ نصف قرن قبل ذلك . وليس من اللامبالاة في شيء أن تستحضر هذه الحلقة العسكرية التي جرت في مدينة (سرقسطة) سنة ١٨٠٩ ، أي بعد الحملة الطاهرة لنابليون على مصر ، لأننا نعرف جيداً أن هذه الحملة بالذات هي التي ستكون سبباً في تجديد الدراسات الاستشرافية في فرنسا وتشديد أسطورة الشرق في أدب هذا البلد .

لكن ماذا يروي لنا هذا المخطوط ؟ ماذا فعل (الفونص وورنون) ، وماذا كان بمقدوره أن يفعل ، في ذلك الصقع الخالي خلال ستة وستين يوماً ؟ يمكن أن نجيب بطريقة مقتضبة أشد الاقتضاب بالقول إن (الفونص) التقى ، ببساطة ، مع الناس ، وأنه قرأ كتباً واستمع إلى قصص ، وبعد ذلك عزم على كتابة كل ما رأى وكل ما سمع : إنها إذن قصة ببداء تعمر ، بحضور (الفونص) بعدد لا نهائي من الأشخاص ، كل واحد منها مهياً وحامل لقصة يريد أن يرويها ، وكل قصة ، بدورها ، مرشحة لحملنا والتحليق بنا في عالم جديد ، سواء كان عالم جغرافياً أو دينياً ، فلسفياً ، علمياً أو أدبياً ، أو كل هذه العوالم مشتركة ومجتمعة .

أما (السنير) موريئا) فقد تبين أنها مكان للإقبال والتجمع والنقاء من كل حذب وصوب ، وفي نفس الوقت ، محلّ لاطلاق الحملات والنهبات وكل تقلبات الرحالة والمسافرين في حيواتهم ، ثم مكان لاحتشاد التصوص ، لأن كل حياة هي نص ، حسب المنطق الذي رستقته الشخصوس التي أطلق عليها (تودوروف) اسم " الكائنات - القصص " (انظر كتابه شعرية النثر . سوي . باريس . ١٩٧١ وأيضاً طبعة ١٩٧٨ . ص ٤٦/٣٣ . المترجم) . غير أن (الفونص) سيعلم أيضاً أن هذه العبارة الأخيرة ، كما يحقّ لنا أن نقدّر ، يمكن أن تتقلب على عكسها ، وأن كل نص هو حياة ، حياة شخصية جديدة تروى ، حياته هو مثلاً .

بالفعل : بدأ بطلنا يلتقي بشخص بدت له حينئذ كما لو كانت مضاجعة له هو ذاته ، لأنها تقول له وتخبره أنها عاشت في (السنير) موريئا) نفس المغامرات : أو عاشت ، بعبارة أخرى ، نفس المغامرات المزعجة التي عاشها هو أيضاً : نتقدم في ذلك البلد المجهول والموحش الذي لا يرحب بأحد ولا يستضيفه ، نتوقف عند نزل (فينتا كيماداً) ، نرغم على الاكتراف أشياء لا نقبلها أو أخطاء من كل نوع ، ونستيقظ في الغد أسفل مشنقة حيث توجد جثتا مصلوبين تتكسخان . هل هو عقاب والقصاص ، أم هو عمل من أعمال المنحر والشعوذة ؟

سيستمع (الفونص) إلى نفس القصة تروى أربع مرات بأفواه مختلفة بعد أن عاش هو نفسه نفس الأحداث تطراً وتتغير فجأة ، وحينئذ يحلّ الشك محلّ اليقين ، يحلّ الشك الذي يطال ناموس العالم الذي ينتمي إليه ويوجد فيه بقدر ما يطال درجة صيدى الأحاديث التي يوجهها إليه من يلتقي بهم من هؤلاء الناس . أسوأ من ذلك ، ها هو يستقبل في قصر ويستدرج إليه ، وفيه يعثر داخل المكتبة على كتاب قديمة جداً تروي نفس القصة . ويصير السؤال ، بالنسبة إلى (الفونص) ، هو أن يعرف إن لم يكن قد جيء به فقط من أجل أن يرقن مثل ذلك القالب النموذجي

المتعارف عليه في الأدب المثالي الموروث منذ القدم ؛ أو هو ضحية مؤامرة تهدف إلى جعله يحيا مثل تلك المشاهد المتفق عليها في السرّ وقبل ذلك ، بدقة متناهية ومتواظيء عليها . ألنست حياتي سوى تنفيذ لمخطط مكتوب جاهز سلفاً ، أو أنني غارق ، بشكلٍ مدبرٍ من طرف جهة لا أعلمها في حبكة جاهزة ؟ ذلكم هو السؤال الذي يطرح عليه ، ويطرحه أيضاً من يحيط به من الشخصيات الثانوية .

إن مثل هذا السؤال ، أو هذين السؤالين وغيرهما ، كما نلاحظ ذلك بوضوح ، لا علاقة له ولا يشترك في شيء مع الفضاء الجغرافي الخاص الذي يطرح فيه ، أو تطرح فيه بقية الأسئلة وإن كانت (المنيرة) (مورينا) توفر إطاراً مفضلاً ومهيئاً لذلك - كما هو مبرهن بوضوح - ولكل أسئلة الكينونة التي يغذيها الفلق والتهيب . ولما كان الفضاء يتحكم فيه نظام التجريد ، فإننا لا نستغرب هجمة قاطع طريق صيقلتي ، بدون حرج في عزلة الجبال الإسبانية ، يأتي بدوره لسروى حياته وأعماله الباهرة التي قام بها . ومساء تطلق الأمر بفجاج (صقلية) أو (كالابريا) ، أو تضرسات الأرض في قسم جبال الأطلس ، أو شعاب (المنيرة) (مورينا) ، فإن كل ذلك مهياً بالتساوي كي يستضيف أي نوع من أنواع الجرائم وأشكال الجُح ، أو أي شيء يحدث في سرية تامة : إنه ميدان النصوص وقطاع الطرق والمهربين أولئك الذين لن يتأخر (الفونص) في اللقاء بهم بالتحديد .

وها هو ذا ، بعد عشرة أيام من المفاجآت ، تتبناه فرقة من الفجر الذين وجدوا ، في تلك الجبال ، ملاذاً لهم ، يعيشون فيه على التهريب . وهي فرقة تنتقل دائماً في نفس المنطقة ، حول النزل والقصر ، في هذا الاتجاه تارة ، وتارة أخرى في اتجاه آخر ، بحسب ما يأمر به من معهم من الحمقى والمجانين ، أو ما يرتكبه مفوضو الشرطة الذين يوهمون بالحراسة الليلية ، وعطى من يراهم أن يوهم بدوره

بتجنبهم وتجنب ملاقاتهم - ويسير (أنفونص) على نفس الإيقاع :
 الارتحال مع تباشير الصباح والتسكع والدوران بدون هدف محدد ، أي
 على من يختلط بهم أن يؤمن بقانون التسكع أثناء النهار والتوقف من
 جديد عند حلول المساء لتمضية الليل بعد نصب الخيام ، ثم للكلام ،
 بصفة خاصة ، وتبادل القصص ، الاستماع إلى هذا أو ذاك من القادمين
 الجدد . وفي هذا الارتحال والامتنعار يحمل هؤلاء معهم رُزماً طويلة
 النهار ، أما في الليل فإنهم يحطون أثقالهم ويروون القصص
 ويتبادلونها، بعضهم صور للبعض الآخر والعكس : هذا أمر لا يُرد ولا
 جدال فيه لما كانت بلاد النصوص والمهربين ، كما هي البحار يعث فيها
 القراصنة فساداً ، هي أيضاً بلاد حكايات القراصنة والمهربين وقطاع
 الطرق ، وهذا ما يعرفه الجميع .

هكذا إذن سيكون **معسكر الفجر مكاناً** تحلّ فيه قصص الأحداث
 محل الأحداث ، وسيعيش (أنفونص) بالتدريج ، حياة بدون مغامرات
 يستمع أكثر إلى مغامرات على ألسنة الرواة ، مغامرات من صنف ثالث
 تجعله بعيداً عن " السلسلة المقوسة التي تفصل بين بلاد الأندلس
 والمضيق " ، ولأن فرقة الفجر تنتقل دون أن تتقدم إلى الأمام ، أو تدور
 في نفس المكان بالضبط ، في ذلك الفضاء المعزول من (السيريرا
 مورينا) ، وهي تعيد إنتاج نفس الصورة التي رسمها (آل وُورذن) ، في
 تلك البادية الموحشة ، بين (أسبانيا) و(هولندا) ؛ فإن الرواة المتتابعين
 يقودوننا ، في رفقة (أنفونص) المستمع المفضل إليهم ولديهم ، إلى
 أماكن مختلفة ، بل يقودوننا إلى أزمنة متباينة . ولذلك فإننا نستطيع أن
 نقيم مدونة ، بالنسبة للمدن والبلدان التي عبرتها الشخصيات تجمع بشكل
 وأبسط كل ذلك وتشبه إلى حد بعيد ما كان يأتي به (فراقنوا رابليه) من
 استقراءات وإحصاءات متسلسلة أو تشبه سجلات (جورج بيريك) ،
 وتشبه أيضاً فهرسة المخطوط الذي عُثِرَ عليه في سرقيطة ذاتها ، تلك

الفهرمة التي تقدم ، عندما ندمجها في تسلسل تعاقب السنة وستين يوماً ، ركاباً مكدساً من القصص بشكل تتماثل فيه مع نموذج واحد يتكرر ، ويطلق عليها " قصة فلان أو قصة فلانة " ، أو " تنمة قصة فلان أو قصة فلانة " .

ولكني نلخص هذه المدونة ونربطها بما هو جوهري يمكننا القول بأننا نجد فيها ، تقريباً ، كل المدن التي كانت على جانب من الأهمية في تاريخ (إسبانيا) السياسي والثقافي وفي تاريخ مملكتي (صقلية) الأولى والثانية ، وتاريخ روما ، وتاريخ (فيداري) و(رافين) في الشمال ، إلى جانب تاريخ (فرنسا) ، من خلال مدينة (ليون) في عصر نهضتها ، وقصر (فيرساي) على عهد الملك لويس الرابع عشر ، ثم تاريخ (البرتغال) وتاريخ جزيرة (مالطة) و(اليونان) القديم والمسيك الجديد ، وتاريخ (لندرة) و(النمسا) مع (هولندة) ، ونعثر أيضاً - انطلاقاً من مدينة (غرناطة) - على تاريخ هذه المدينة الأسبانية التي احتفظت بأصول العالم العربي ، كما نعثر على تاريخ مدينة (سبتة) حيث ستلقي السيطرة الأسبانية بممرساتها على الساحل الأفريقي وتتوطد . توجد إذن ، كل البلدان التي كانت تشكل لرض المؤمنين ، أي العالم الإسلامي ، من المغرب إلى فارس ، مروراً بالمشرق حيث سيتبدى الإرث اليهودي . وبين ثنائيا هذه المواقع توجد الطرق والسبل أو البحار التي ينبغي اختراقها بمعيرة رحالة لا غنى عنهم للربط والاتصال كما يعبر المثل الأسباني عن ذلك : " يتولد الطريق عندما نمشي فيه " ، كما أن السبيل هو الذي يخلق على الطريق معناه ، على أننا ، حتى لو قدرنا خريطة ما حق تقديرها ، باعتبارها الوسيلة الأخرى للم شعث الفضاء في أفق منحه إمكان المقرونية ، بل إمكان منحه معنى ، نلاحظ أن تنقلات شخصيات هذه الرواية تأتي لتشكل ، إضافة إلى الافتتاح على العالم الجديد ، خريطة الإمبراطورية الرومانية في عهد (أنريان) ، ذلك الإمبراطور الذي

مسلّقب "بالأسباني"، لأنه وُلد في (إيطاليا)، على مقربة من مدينة (إشبيلية)، أي عند أسفل (المنيرة موريا). هذا الفضاء هو "البحر المشترك"، ليس لأنه يتدمج مع قوة الانقاع بشراسة الصقور الملكية، ولا بدافع من التماثل المفروض إدارياً أو بسبب تشريع قانوني، بل على يد روائي يبحث، بواسطة وسائل فنية الخاصة، عن صيغة لإعادة بناء وحدة مفقودة. وهذه الغاية سيُجْعَلُ من (المنيرة موريا)، الفضاء الدّارس الذي ينتظر من يحل به، محلاً يلتقي فيه ما لا نهاية له من الكلمات التي تزرع الحياة في كلّ هذه الموروثات والأديان والفلسفات والفواتين والشرائع واللغات، ثم الكتب المنزلة والكتب الدنيوية أيضاً، إلى جانب الأساطير والخرافات والقصص. إنه الفضاء الذي يجتمع فيه وينتشر، بجانب خريطة البحر المتوسط، في نفس الوقت، كل ذلك الحشد من الثقافات في صيغة **نَفْةٍ واحدة كبيرة**، وكل ذلك الزّخم من الحضارات التي تطورت بموازاتها في عدة أشكال متنوعة من جسي هذا الحوض الذي كاد أن يتخذ صورة دائرة أو ما شاكلها.

لقد كان لدى (بوتوكي) ما يكفي من متسع الوقت، أثناء سفره إلى المغرب، كي يقيس مقدار الاختلاف بين الذهنيات كما يتكشف ذلك في كيفية التوصل إلى معرفة علماء أوروبا وعلماء ضفة البحر الأبيض المتوسط من جهة الشمال، ثم لدى حكماء كانت تغذيهم الثقافة العبرية والعربية، وسيكون لقاء (بوتوكي) مع حيز يهودي لقاءً موحياً في هذا الشأن حيث يقول عن ذلك: "علاوة على تبحره وإحاطته في العلم الرباني اليهودي كان على معرفة عميقة بفلسفة (أرسطو) التي كان كلّياً بها ومتحمساً لها. وقد سألتني هذا الحيز اليهودي - يتابع بوتوكي - عن فقهاءنا ومدى اطلاعهم ودأبهم في هذا الأمر، فأجبتّه بأننا، في أوروبا، تركنا منذ زمن بعيد الخوض في مثل هذه المسائل الدقيقة وتعاطينا التجارب في علوم سواها، كما أهملنا التعليلات وقصدنا إتقان

الآلات . كما شرحت له بعض تجارب الضوء وتجارب حول موجودات دقيقة من فصيلة الحيوان ، كما شرحت له استعمال التوائك ، وغير ذلك . كان يستمع إلي بإعجاب ممتزج بالكآبة والحسرة ، ولم أجد غير أن أرثي لذلك الشيخ الممسن الذي أتى ، في أمور لا فائدة منها ، على قوته الفكرية التي كانت كافية ، لو كان في أوروبا ، لتجعل منه عالماً شهيراً . (ص ١٧٧) . وعند مغادرته المغرب سيشد (بوتوكي) الأوروبي الرحال إلى ميناء مدينة (قادم) التي كانت منتهى وصوله والتي ستصير ، في الرواية التي لم تكن كتبت بعد ، في تلك اللحظة ، نقطة انطلاق مغامرات (الفونص) فان وورين) ، إلا أن الرحالة الفعلي لا يأتي من جهة الشمال ، كما هو الأمر بالنسبة إلى الشخصية المتخيلة في الرواية مستقبلاً : إنه سيهر ، في يوم صغير ، مضيق (جبل طارق) الذي سيوحى له بهذه الملحوظة : " لا اعتقد أنه يوجد فيما تبقى من المعمور ممر بهذا القصر بين نمطين مختلفين إلى حد يصعب التعبير عن ذلك بطريقة حاسمة " (٣٠٩) .

يقدم المخطوط الذي عُثِر عليه في سرقسطة نفسه ، من منظور جغرافي ، كأنه امتداد وتكملة متخيلة لسفر حقيقي ويفعل ذلك بإحكام ، وهو السفر الذي تمكن من خلاله (بوتوكي) أن يقيس مقدار تأثير ثم زيف الأحكام الممبقة في أوروبا حول العالم العربي ، بقدر تمكنه من قياس واقع الاختلافات . وسنوات عديدة بعد تجاربه في السفر ، غداة التقسيم النهائي لبولونيا ، عندما سيتسائل بصدد انزلاقات ورجات الثورة الفرنسية ، لن يكون لي (بوتوكي) نفس اليقين فيما يتعلق بقيمة ووجاهة العقلانية الأوروبية ، ولهذا سيكتب هذه الرواية ، في متسع من وقت طويل ، وفيما يبدو (جبل طارق) ليس مجرد مكان رمزي للتوقف (اضطراري جذري ، بل هو مجال يتشكل فيه ، داخل جبال (السنير) مورينا) الموحشة والأسطورية ، عالم متوسطي غني باختلافاته . هذا

العالم ، بداهةً ، هو عالم قائم على الاتفاق والمصادفة ، لأنه موضوع تحت كفالةٍ ، ولا يصدرُ عن بناءٍ تخيلي ، بل إنه ، فوق ذلك ، لا يوجد داخل هذا التخيل إلا عن طريقِ سلطةٍ تمتثلُ القول الذي يُدلي به كل أولئك الذين يشاهدونه . إن (ألفونس) يدور في حلقةٍ مفرغةٍ طويلةٍ ستّةٍ وستين يوماً ، والعالم الذي يعرض له أمامه ، علاوةً على مملكة (غومليز) تحت الأرض التي يراها تتشعب تحت قدميه ، عالم يمتدّ إلى أبعد من ذلك حول هذا البحر المونسوم بأنه بحرُ الجميع في اتجاه عالم جديد بفضل من هم موجودون هناك وهم يستحضرونه عن طريق الكلام . على أن هذا العالم ، لما كانَ عالم قولٍ ، عالم محكياتٍ وكتبٍ بالتحديد ، فهذا ما يجعله قادراً على إبراز هذا التجانس ، بل المطابقة به وإن كانت تجربة العالم الفعلي تأتي ، رغم ذلك ، لتخالف هذا المعطى في أي مكانٍ ، ويكفي عبور مضيق (جبل طارق) ، حسب المؤلف للتأكد من ذلك ، إنّما علينا أن نعود إلى الروائي وإلى أثره الفلني ولنعمل بجدية على فهم وإدراك سند هذا التجانس . ما الذي يؤسسه وما الذي يبرزه ؟

بإمكاننا أن نقرأ المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة مع الميل إلى التأويل المتشائم الذي تقترحه فوراً نهاية حياة المؤلف وانتحاره . وسنكون ، من هذه الزاوية مدفوعين إلى تقدير كل الاختلافات والتفاريق ، بل التصورات ، وأشكال أخرى قائمة وتوجد مجتمعةً ، بشكل أكيد ، متجانس ومتمازٍ ، لكن ذلك سيكون وفق معاينة عامة محكومة بالبطلان ، وتصورات لا تجدي ، ذلك أن كل خطاب ، عندما نعرض هذا التصور على تصور آخر سواء ، لن يكون سوى خطاب من الخطابات الممكنة ، وثمة طرق قابلة للدحض لأن مسوغاتها تظل نسبية ، ينسحب هذا على مغامرات (ألفونس) التي تروى ، رغم أنها مغامرات غير عادية وغريبة ، من طرف أشخاص وكأنها مغامراتهم . غير أننا ، من جانب آخر ، نستطيع قراءة هذه الرواية ونحن نقيس التفاؤل ، تفاؤل

ساذج وسليم النية ، هذا أكيد ، لكنه تفاؤل قابل للتبرير ، وحينئذ يبدو (بوتوكي) ، مثل شيخ مملكة (غومليز) الذي تحيط به كل الشخصيات آخر يوم من الأيام الستة والمستين ، أو مثل نقطة تقاطع والتقاء وإجماع ، أي الترهين المركزي الذي يوحد بين الجميع لأنه يوحى بالتصامح المسخي ، يوحى باحترام كل الاختلافات كما يوحى بروح الترحيب والانكسار . وسواء اعتبرنا (بوتوكي) داعية لفكرة الإيمان بالآخر أو مشعوذاً انهزامياً يأتي بعد الحداثة ، فإن هذه القراءة أو تلك تقدمان لنا (بوتوكي) على هواه وسجيته ، أو (بوتوكي) "نهاية القرن" كما كان هو نفسه ابناً لنهاية القرن منذ مائتي سنة خلت . والحالة هذه أستسمحكم في القول بأن كلاً من هذا التأويل الأول أو التأويل الثاني لن يُقنع بما فيه الكفاية الذين يُصرون على رغبة التمييز بين الواقع والتخيّل ، بين عالم البشر وعالم الشخصيات ، بين حياة المؤلفين وأعمالهم .

لا يُخفي (بوتوكي) ، في أخبار رحلاته ، اقتناعه بأن اكتشاف المجال لا ينفصل عن الملاحظات التي تَمَسُّ ، في نفس الآن ، التاريخ الجيولوجي والسياسي وتمسّ التاريخ الثقافي دفعة واحدة ، كما تَمَسُّ العادات وأنماط تنظيم المجتمعات والسلوك ، بقدر ما تَمَسُّ البنية التحتية ومظاهر العملية الاقتصادية . وهكذا فـ (بوتوكي) هو في نفس الوقت عالم حفريات ومؤرخ وعالم أنساب وشلالات ، ويكاد يكون عالم اجتماع في أواخر أيامه ، وينقل ، في روايته كلّ هذا التعدّد من الوسائل ووجهات النظر داخل المجال الأدبي ؛ ويجعل من كلّ ذلك مادة يستجيب لها الفضاء شأنه في ذلك شأن أي تقليد أدبي موروث (الرواية الأسبانية بزعامة ثرفانتيث ، الحكاية الخرافية العربية كما يشخصها نموذج ألف ليلة وليلة) ، وهو التقليد الذي يكون مقبولاً ومناسباً العمل على السير فيه قديماً وإن تطلب ذلك تمريره عن طريق القلب وتحويل نظام النص إلى نمط آخر من الكتابة . وهو هنا نوع من القوالب الجاهزة التي ينبغي

تحسينها ، إلى جانب صور مجازية وتراكيب بيانية على مستوى البلاغة والأسلوب إلى حد التحريف والمحاكاة الساخرة ، كما قد يكون نماذج من كل صنف . فالمحكي ، أي محكي ، هو قول ينبغي تعهده بالمراس قبل كل شيء . وعندما يتعلّق الأمر بضمير متكلم " أنا " لرحالة يتحدث ويقول ، فإن القول ينتقل مع الرحالة ، لكنه يظلّ قولاً في ملك نفس الذات القائلة دائماً . ويستطيع القول ، في الرواية .. أن ينتقل من ذات قائلة إلى أخرى ، من فاعل قول إلى آخر بالمعنى التلغظي والتداولي ، أي من شخصية - قائلة (تتكلم) إلى شخصية - قائلة (تتكلم) ، شريطة أن تنبثق بنية لتنظيم هذا التداول . وبما أن الأمر لا يمكن أن يتعلّق بالبنية التي يفرضها الممار المتبع ، كما هو الشأن في حالة سفر داخل العالم الفعلي، عن طريق قول جغرافي للسفر ، فإن على النص أن يوفر نظاماً لهذا القول المتعدد في **تزايد مستمر** ، نظام يتعلّق ببنية الرواية السردية . وهذه البنية ، في هذا السياق ، بنية معقدة ، لكنها بنية متماسكة ، بحيث نستطيع تمثيلها بواسطة ترسيمات خلصة يكون هدفها وتكون الغاية منها وصف الفضاء السردية الذي يتحرك فيه القول .

يقدم المخطوط الذي عُثِرَ عليه في مرقسطة ، بعيداً ما أمكن وخارج كل المسرات والمآسي التي تطبع وجود البشر والكتاب ، عالماً متسقاً وقابلاً للمقروئية وإن كان ، في نفس الوقت ، عالماً موسوماً بالفزارة والتعقّد . ويستمد هذا العالم مقرونيته من استقلاله الذاتي المخول تجاه حقائق الكينونة وصروف التاريخ . من أين يأتي هذا الاستقلال الذاتي وما الذي يضمنها ؟ . إنه حضور الوساطة حضوراً كلياً . ويتم استحضارات العالم الفعلي داخل الرواية ، سواء أكان حاضراً أم ماضياً ، قريباً أم بعيداً ، عن طريق وساطة الخطاب البينية الكاشفة أو المقنعة المتوارية : إنها نصوص تقرأ وأقوال تُروى . وتلك هي مكتبة العالم المتوسطي التي يشيّد الكاتب صورتها من جديد باستخدام كمّ من

طرائق الكتابة والتأليف ، وكَم من التشكلات الرمزية والأنماط ، النماذج والأجناس ، كَم من سنن الكتابة من كلِّ صنفٍ ، كلها مجنوبة ومحفوظ بها داخل هذه المكتبة ذاتها . يكفي لإثبات هذا تحليل موضوع الكتاب الذي يتمظهر دون توقف داخل الرواية وقد اتخذ عدداً متنوعاً من الأشكال . وحينئذ ندرك جيداً معنى الانعطاف نحو (المنير) مورينا ، الفضاء الأكمى الذي لا يضاهيه لضاء آخر على امتداد الستة والمستين يوماً . ولو كنت أملك ما يكفي من الوقت اللازم ، لكنت بينت لكم أن اختيار (سرقسطة) ، في هذا الشأن ، لحفظ واكتشاف هذا المخطوط الشهير ، يعود مصدره إلى نفس التقليد الذي أقامته رواية (ثرفانتيت) العظيمة^(٩).

إن الكفاء أثر المعنى في عالم الكتب والعلامات لا يمكن أن ينتهي أبداً ، لذلك سيستمر البحث عن المعنى سنة وستين يوماً ، ردهاً من زمن يقام برقم يمثل تكرار توليفات أبدية لرقمى (٢) و(٣) ، التكرار المستمر ، وكفى ، ذلك أنه لا يوجد دائماً معنى واحد ، و(المنير) مورينا) والقبعة وأسطورية في نفس الوقت . ونهر (الوادي الكبير) نهر مرسوم المنير على الخريطة بوضوح ، مجراه تحت الأرض ومتقلب الأطوار تارة ، وتارة أخرى مهيب مفتوح على السماء . إن السرداب هو مملكة (أل غومليز) ، لكننا ندرك أن (غومليز) تعني ، في لهجة (الطرادلة) ، الجبل . ونستطيع أن نضاعف أمثلة الموضوعات التي تتم فيها مراكبة طبقات الدلالة ومراكبة طبقات التعدد والفجار المعنى .

هكذا تصرف جغرافية المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة وتميل لتعترف من تشكيلة أوسع بكثير من تلك التي تقترحها "الموسوعة" (الانسكلوبيديا) على القراءة في مقالة "جغرافيا" الموقعة من طرف (جان إتيان ديماري) . والجغرافيا ، حسب قاموس العلوم والفنون والصنائع علم يتفرع إلى جغرافيا طبيعية ، وجغرافيا تاريخية ، وجغرافيا

مدنية أو سياسية ، جغرافيا .. جغرافيا كُتُمية ، جغرافيا فيزيائية . واضح أن كل هذه العلوم الفرعية قد مارسها (بوتوكي) أو اختلطت عليه في روايته ، لكنه ينبغي أن نضيف إليها على الأقل جغرافيا يمكن أن ننتعها " الجغرافيا الرمزية " ، هي جغرافية الكتب ، بل جغرافيا أخرى ، كما يقترح ذلك بعض المفكرين المعاصرين ، هي " الجغرافيا الذهنية " (العقلية).

كل فرع من فروع هذه الجغرافيا يمكن أن يثير ، في ذهن القارئ ، صورة خريطة خاصة . وقد كتب (كريمستان جاكوب) ، منذ وقت قريب ، في كتابه الشائق حول إمبراطورية الخرائط : " يوجد ، في أسن الخريطة ، ربط وتوليف وصلة بصرية يقيمها الذهن وبفضل ذلك يمكن أن نتشرب العديد من العناصر داخل البنية الموحدة لكل ذلك " (١). لقد كان (بوتوكي) يعلم هذا جيداً ، كما كان يعرف أيضاً فائدة الخرائط ويعرف محتملها المشكوك فيه والمتفق عليه كما تشهد على ذلك تلك السطور من رحلته إلى المغرب حيث يزعم هذا البولوني أنه أثار دهشة المغاربة بمعرفته الجيدة بالبلد وبكونه كان يسافر مصحوباً بخريطة المغرب - المخطوطة ، دون شك ، كما سيتأكد هو نفسه من ذلك - التي وضعها الجغرافي الأكماني (هومان) ، غير أننا نجد مقطعاً في رحلة إلى المغرب ذا مغزى بالنسبة إلينا ، ففيه يعترف مؤلفنا بأنه حلم بـ " الصعود إلى قمة أعلى هرم ، ومنه كان بإمكانني - يقول (بوتوكي) - أن أرى مصر كلها تمتد أمام رجلي كما لو كانت تمتد على خريطة جغرافية " (ص ٩٧) . ومن خلال هذا المقطع نفكر حتماً في ذلك المشهد الرئيس من المخطوط الذي عُثِر عليه في سرقسطة والذي ذكرته فيما سبق ، وفيه نشاهد (ألفونس) يتسلق أعلى قمة في الضواحي ليرى بأمر عينه ما يحدث ويتأمل المنظر اليباب واللاتهالي للمبنيديا مورينا ، وكأننا بالبطل - السارد يرتفع إلى أعلى ليتأمل مسرح ما كان سيحدث طيلة ستة وستين

يوماً بهدف أن يستبطن هذا المنظر * الذي يمتد أمام قدميه كما يمتد على خريطة جغرافية *.

الارتفاع إلى أعلى واستجلاء الأفق : إن (الفونس) - بطل وسارد المخطوط الذي عُزِّزَ عليه في سرقة - يبدو بهذا ، في الإشارة الأولى في مفتتح الرواية ، كمن يدعو القارئ إلى التآهب ليلتقط كل شيء ويدركه ويطوف بنظرة واحدة مختلف الخرائط التي تنبسط أمام عينيه بقدر ما تتسلسل الجغرافيات المختلفة ، وحينئذ فقط سيكون على أتم استعداد لقراءة هذه الرواية وكأنها خريطة جامعة تتشرب وتنظم تعدد الخرائط التي ترتسم داخلها هي بالذات .



الهوامش

(١) هوامش الدراسة (بالفرنسية) :

1. Michel Serres, *Jouvenances sur Jules Verne*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, r. 156.
2. Les citations des récits de voyages de Potocid proviennent de l'édition des Voyages donnée par Daniel Beauvois (t. 1: Voyages en Turquie et en Egypte, en Hollande, au Maroc; t. 2: Voyages au Concan et en Chine), Paris, Fayard "La Bibliothèque des voyageurs", 1986.
3. Les citations du Manuscrit trouvé à Saragosse proviennent de l'édition donnée par René Radrizzani, Paris, José Corti, 1989.
4. Histoire de ma vie, Paris, Lafont "Bouquins", t. III, 1993, r: 626. s - Au sujet du rapport entre potocid et servantes, voir François Rouzet, "Saragosse ou le siège du Boncteur", in Jan Herman et Fernand Halpin (éd), *Le Topos du manuscrit trouvé, laeven, Peeters (à paraître)*.
4. Christian Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 34.

(ترجمتها بالعربية) :

- (١). ميشال سير . فترات حول جول فيرون . باريس . مطبوعات ميوني . ١٩٧٤ . ص ١٥٠ .
- (٢) إعلانات قصص رحلات بوتوكي مصدرها الطبعة التي نشرها دانييل بُوفا (المجلد ١ : رحلات إلى تركيا ومصر ، إلى هولندا ، إلى المغرب ، المجلد ٢ : رحلات إلى القوقاز والصين) . باريس فلانار " مكتبة الرحالة " . ١٩٨٠ .
- (٣) إعلانات المخطوط الذي عثر عليه في سراسطة مصدرها الطبعة التي نشرها روليه وانريز في باريس جوزي كوراني . ١٩٨٩ .
- (٤) قصة حيلتي باريس لافون " كتب " ، المجلد III ، ١٩٩٣ ، ص ١٢٠ .
- (٥) بعدد موضوع العلاقة بين بوتوكي وسرافقتس ، يراجع فرانسوا رُومَي " سراسطة أو حصار القاري " ، ضمن ج . هومان وف . هالين (كثت الطبع)
- (٦) كـ . جنكوب إمبراطورية الخرافات مقاربة نظرية للكارطوغرافيا عبر التاريخ . باريس أميشال . ٩٢ . ٢٤



النشكيل اللغوي
في الرواية
(مفترح نظري)

محمد بوعزة

يعتبر هذا البحث " التشكيل اللغوي في الرواية "، تعميماً وتطويراً لتأملنا المستمر في مسألة " اللغة الروائية"، بوصفها إشكالاً عاماً .

وقد بدأنا هذا التفكير في قضايا اللغة الروائية في بحوث سابقة^(١)، ركزنا فيها على مسألة البوليفونية الروائية، اعتماداً على فرضيات "ميخائيل باختين" في هذا المجال ، خاصة ما تعلق منها بقضايا الحوارية للرواية والتعدد اللغوي والتعدد الصوتي .

وفي خضم رحلتنا الاستكشافية في مسالك نظرية " باختين " ترسخ لدينا اقتناع منهجي وتصوري بضرورة تطوير مقترحاته وأدواته ، وربطها بما استجد من تصورات وإنجازات - سواء - على مستوى التفكير أو مستوى التحقق النصي .

وقد تم لنا هذا التطوير في بحث خصصناه لموضوع " اللغة السردية " ^(٢)، افتحنا فيه على مفهوم الصيغة mode في السرديات ، ووظفناه بوصفه إجراءً سردياً وبلاغياً :

أولاً : لرصد كيفية اشتغال الصيغة داخل الخطاب الروائي ، ومن خلال هذا الرصد يمكننا تحديد كيفية تقديم القصة Fable .

ثانياً ، لرصد كيفية اشتغال اللغة في كل خطاب من خطابات الروائية .

وفي هذه السيرة من تحديد الخطاب إلى تحديد لغته ، تنتقل من الصيغة إلى اللغة ، ومن السرديات إلى البلاغة .

الراهن النقدي ومسألة اللغة الروائية :

بالنظر إلى راهن النقد الروائي ، نلاحظ أن البحث في اللغة الروائية ، يهيمن عليه اتجاهان هما : أولاً السرديات ، التي تركز فيها السؤال النقدي والنظري حول مفاهيم مركزية هي الصيغة والزمن ومصارية النص .. ثانياً أسلوبية " باختين " ، التي تركز على البعد الحوارى للغة الروائية من خلال مفاهيم محورية ، مثل التعدد اللغوي والأسئلة والتهجين .

وإذا كانت السرديات ، قد انغلقت على نفسها في قضايا محض شكلية ، تتعلق بتقنيات الخطاب ، إلى الحد الذي جعل أحد أقطابها - جبرار جنبوت - يصفها بالسرديات **الحصرية**^(٣) ، فإنها أصبحت مثزلة بتجديد تصوراتها ، وتجاوز مرحلتها البنيوية ، بالافتتاح على علوم ونظريات أخرى ، تساعدها على الخوض في قضايا ظلت مستجدة في أفقها النظري والتفكيري .

نفس الملاحظة تنسحب على أسلوبية باختين ، فإذا كانت تصوراتها تقدم لنا إجراءات كافية لتحليل مستوى واحد من مستويات اللغة الروائية ؛ هو المستوى الذي نسميه بـ " اللغة القريرية " ؛ لغة استقطاب خطاب الآخر discours d'autre ، فإنها لا تمنعنا في الكشف عن المستويات اللغوية الأخرى الميثوثة داخل النسيج الروائي . ولعل هذه المحدودية في التصور هي التي جعلت " باختين " يثمن الرواية الحوارية ، ويشجب الرواية المنولوجية ، لأنها تقوم في نظره على الأسلوب المناجاتي والذاتي . لقد كان أولى بباختين أن يبحث في جمالية الأسلوب المنولوجي ، ويكشف عن بلاغته ، بدل الاكتفاء ، برفضه والتحيز للأسلوب الحوارى .

إن الرواية تشكيل لغوي متعدد المستويات ، لا يمكن اختزاله في مستوى اللغة الغيرية ، ومن ثمة تطرح أمام الدارس مهمة الصياغة النظرية والمفاهيمية لمعالجة المستويات اللغوية الأخرى ، التي ظلت مغيبة عن تفكير باحثين ، أو بث الحياة في أدواته وإجراءاته ، لجعلها قادرة على متابعة المستجدات النقدية والإيجازات النصية .

وعياً منا بهذا التصور الذي يطبع هوية الاتجاهين النظريين في دراسة اللغة الروائية ، تحوّلنا الرغبة في هذا البحث ، في تجاوز هذا التصور ، وأيضاً تجاوز سلبيات بعض الدراسات التقليدية التي اقتصرّت على دراسة اللغة الروائية بلاغياً ونحوياً ، وحكمت على لغتها انطلاقاً من دراسة تجزئية (الكناية ، الاستعارة ، المجاز ..) ، أو تعاملت مع الرواية من خلال نوع أدبي آخر ؛ فارت لغة الرواية بلغة الشعر ، وفي ضوء هذه المقارنة أظهرت **أحكاماً قيمة** ، وتحيزت للغة الشعر^(١).

في ظل هذا السياق النقدي والنظري ، أصبحت اللغة الروائية تستدعي مقارنة ملائمة ، تتجاوز القصور النظري ، الذي وسم هذه التصورات الثلاثة ؛ بل إننا نعتقد أن البحث في قضايا اللغة الروائية من شأنه أن يحدث طفرة نوعية في مسار النقد الروائي الراهن ، خصوصاً وأن النصوص الروائية تقدم لنا طرائق وجماليات متنوعة في اشتغال اللغة ؛ فهناك طرائق تلجج شعريّة الكتابة وتمتّاح من مجالات الرمز والمجاز ، وأخرى تميل إلى الاقتصاد اللغوي ، وتشكيل كتابة أقرب إلى الخبر الصحفي ؛ قريبة مما سماه " بارت " بـ " الدرجة الصفر للكتابة " ^(٢) ، وغيرها من الجماليات التي مازالت مجهولة ، على النقد أن يخوض مغامرة اكتشافها .

حدود الموضوع وآفاقه :

نقترح مقارنة كيفية اشتغال اللغة الروائية ، ضمن ما يصطلح

عليه بـ " التشكيل اللغوي " ، إن كل تعبير لغوي ، هو في جوهره تشكيل باللغة ، وإعادة نمذجة للواقع بواسطة الكلمات . واعتماد مفهوم التشكيل اللغوي في النقد الروائي ؛ من شأنه أن يتيح للدراسات الروائية مقتربا نظريا ومنهجيا للكشف عن آليات اشتغال اللغة في النص الروائي ، ورصد كيفية تكون وتشعب التسيج اللغوي في النص الروائي .

وإذا استعرنا تعبير الباحثة " كات هامبورغر " ، فإن التشكيل اللغوي ، هو محاولة للكشف عن منطق اللغة الروائية ، ذلك أن هذه الباحثة تتحدث عن منطق للأدب Logique de La Littérature ، وما يبرر هذا الاصطلاح في نظرها ويعطيه " شرعيته ومغاه " وجود منطق للغة Logique du Langage وأكثر تحديداً . إن مفهوم " منطق اللغة " يقابل في التفكير المعاصر مفهوم منطق الفكر Logique de La pensée . ومن ثمة تسعى إلى تأسيس منطق للأدب بوصفه نظرية لسانية للأدب ، موضوعه العلاقة بين الأدب ومجموع أنظمة اللغة^(٦).

إن خلف كل تشكيل لغوي في النص الروائي ، يكمن منطق ، من شأنه الكشف عن إحدائياته ، أن يعنى معرفتنا باللغة الروائية وإمكاناتها التشكيلية والجمالية .

ولعل هذه الأهمية البالغة للغة في صياغة أدبية ونصية الرواية، هي التي قادت الباحث والروائي " ديفيد لودج " إلى اعتماد " معيار " الكتابة في قراءة المدونة الروائية الإنجليزية . يقول : " غير أن ما أرحب في عمله هو تاريخ للكتابة أكثر من تاريخ للكتاب ، تاريخ للأسلوب والطريقة والصيغ الأدبية لما يدعوه النقاد الفرنسيون المعاصرون الكتابة écriture^(٧) .

ومما لا شك فيه ، فإن الكتابة ، إنما يتم إنتاجها عبر اللغة ، وباللغة وحدها ، وبدون بلورة وعي منهجي باللغة الروائية ، فإن تلقينا للكتابة الروائية يظل متعثرا .

لقد لاحظنا أن جل الدراسات الأسلوبية حول اللغة الروائية ، ظلت تعاني من تراتبية المفاهيم (الاستعارة ، الكناية ، المجاز ..) والاتشاد إلى البلاغة الشعرية في الحكم على لغة الرواية . لقد أوجب الانتقال بالدراسة اللغوية الروائية من هذا المستوى التراتبي المحدود ، إلى المستوى الخطابي والنصي الذي يراعي كلية النص الروائي ، "فالمصور مثلاً والتشبيهات في الرواية ، ليست قائمة في مستوى العبارة أو المقطع ، بل تكون لها علاقة بالتسويج اللغوي والأسلوبي الكلي للرواية ، ولا تكتسب قيمتها من ذاتها ، بل من موقعها في الكل الروائي"^(٨).

وهذا يعني أن التشكيل اللغوي ، يقودنا إلى الاهتمام بمكونات البناء الروائي ، خاصة وأن هذه المكونات تنصهر مع مختلف العناصر المكونة للنص الروائي في وحدة كلية دالة ومهنية .

بهذا المعنى يتزاح التشكيل اللغوي عن حدود البلاغة الشعرية ، التي ظلت مهيمنة على الدراسات الأسلوبية ، ويطمح إلى مقارنة اللغة الروائية من حيث هي طاقة تشكيلية تعبر بالمراد باعتباره القيمة المهيمنة في هذا النوع الأدبي - عن عوالم تخيلية معقدة ، تحتاج إلى مقارنة متعددة .

ولا يمكن أن يتحقق هذا التجاوز للبلاغة الشعرية ، إلا بمحاولة تأسيس بلاغة سردية ، تصوغ أدواتها من سجل الجنس الروائي ومضامينه النصية وتقاطعاته مع الأجناس الأخرى ، بهدف تحديد صيغ وعناصر التشكيل اللغوي ؛ وفي حالة الرواية ، تدعن "العبارة اللغوية" أولاً لماهية الحكاية أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والتربط والامتداد ، ثم للمكونات النصية ثانياً ، بما فيها من توتر ، وإيقاع وتكثيف ودينامية ، على أساس أن تدخل في وشيخ مندغم في

مرحلة ثالثة ، مع باقي مكونات الحكى من شخصيات ومشاهد ووقائع وقضاء وتشويق ، وحوافز^(١٠).

وإذا كان الباحث " محمد أنصار " يوظف مفهوم " التصوير اللغوي^(١١) ، للكشف عن ماهية الصورة في الرواية ، فإننا نضي بالتشكيل اللغوي ما هو أبعد من ذلك المفهوم تصوراً وتطبيقاً ، ذلك أن الصورة الروائية هي مجرد جزء من مستوى اللغة الروائية ؛ في حين يسعى اصطلاح التشكيل اللغوي إلى الكشف عن تشكل اللغة الروائية على مختلف المستويات سواء كانت تصويرية أو حكاية أو غيرية ، وبالتالي فإن مفهوم التصوير اللغوي ليس إلا قسماً فرعياً من التشكيل اللغوي ، لأن موضوعه هو الصورة الروائية ، وليس اللغة الروائية موضوع التشكيل اللغوي .

إن التشكيل اللغوي محاولة - كما سيقت الإشارة - للكشف عن منطق اللغة الروائية . وتبعاً لذلك فإنه يستلزم أن نضبط في النص الروائي جميع المستويات اللغوية على اختلاف صيغها وجمالياتها ومرجعيتها ، لرصد كيفية تشعب النسيج اللغوي وامتداداته المعقدة التي تقتضيها دينامية النص الروائي .

ويمكن أن نقدم الخطوط العريضة للتشكيل اللغوي في هذه الخطاطة الأولية :



١ - اللغة الغيرية : في هذا المستوى نقارب اللغة الروائية ، إطلاقاً مما تقدمه نظرية " باختين " من أدوات ومفاهيم^(١٢) ،

لأنها تبدو في هذا المستوى أكثر إجرائية وفاعلية في الكشف عن لغة الرواية .

إن هذا المستوى اللغوي في الرواية يتعلق باستقطاب الكاتب للغات الآخرين ، وستكون مهمة الدارس هي تجلية صيغ هذا الاستقطاب ، وتحديد الوظائف الدلالية لهذه الصيغ ، وما تحدثه من آثار ، سواء على لغة الرواية أو مرجعيتها أو متخيلها .

في هذا الإطار ، فإن مفاهيم التعدد اللغوي والتعدد الصوتي والأسلبة والتهجين ؛ تكفي في الكشف عن غيرية اللغة الروائية ، وما تلحقه هذه الغيرية بالرواية من سمات المغايرة والتسيب والتوتر في البنيات والدلالات .

إلا أننا ننبه إلى أن استثمار شعرية " باختين " في هذا المستوى ، ينبغي أن يظل واعياً بحدود هذه الشعرية ، وهو الوعي الذي من شأنه أن يقود إلى تطويع مفاهيم باختين مع المتن ، والاحتياط مما تتضمنه من قصور ومعيارية ، ومن مظاهر هذا الوعي ، فإننا لا نجاري " باختين " في فصله التصفي بين الرواية الحوارية والرواية المنولوجية ، لأن هذين الشكلين الروائيين لا يشكلان في نظرنا نوعين روائيين متعارضين ، بل يشكلان خطابين للتعبير ، وهو ما يعني أن لكل خطاب جماليته وبلاغته بغض النظر عن مقارنته بالآخر ، لأن من شأن هذه المقارنة أن تطمس الخصوصية الأدبية لكل خطاب على حساب الآخر . أكثر من ذلك ، فإن هذين الخطابين (الحواري والمنولوجي) يوجدان في كل نص متداخلين ، ومن هذا التداخل والتفاعل بينهما تنتج الرواية بلاغتها اللغوية والأسلوبية .

وكما لاحظ " ليفيد لودج " في نقده لـ " باختين " " لابد من التسليم بأن شبح الثنائية التعددية يحوم حول عمله " ^(١٦) ، وقد قادت هذه الثنائية الإطلاعية " باختين " إلى الوقوع في المعيارية والمفاضلة ، إذ

ينتهي إلى تشمين الرواية الحوارية وممثلها "تومستويسكي" وشجب الرواية المنولوجية وممثلها "تومستوي".

ونظراً لما تحمله هذه الثنائية من أحكام قيمة ، فإننا صغنا مفهوم "المجال الخصب للتأويل"^(١٣) لتفسير هذه الثنائية . تبعاً لهذا المفهوم ، فإن الرواية المنولوجية ، بما تفسره من خطابات ذاتية وإمكانات مجازية ، تقدم لنا مجالاً خصباً للتأويل وتعدد القراءات والدلالات ، ولا تقتصر على رؤية واحدة ، هي رؤية الكاتب كما يعتقد باختين .

في إطار هذا التطوير لنظرية "باختين" ، حاولنا التخفيف من المحمول الإيديولوجي للبوليفونية عنده (صراع الإيديولوجيات والمواقع الاجتماعية) ، وإعطائها بعداً سردياً ، يسمح لنا بالبحث عن كيفية تجسد البوليفونية في سردية الرواية ، وبهذا ننقل من أيديولوجية البوليفونية الروائية إلى سردية البوليفونية الروائية^(١٤) ، وقد تم لنا هذا الانتقال بالبحث عن جدل الرؤى السردية ، وتحديد مظهراتها على مستوى الصيغ الخطابية .

٢ - اللغة السردية : في إطار طموحنا لتوسيع مجال

البحث في اللغة الروائية ، سنحاول في هذا المستوى ، أن ندرسها في إطار تصور منفتح للسرديات ، ما هي مظهراتها السردية ؟ كيف تنتج اللغة الروائية خطاباتها السردية ، فيما هي (اللغة) مادة يعتمد عليها السرد في بناء بنياته ودلالاته .

ويتجلى هذا التوسيع في استعارتنا لمفهوم الصيغة Mode من حقل السرديات ؛ وبديهي أن نوظفنا لهذا المفهوم ، بحكم هذه الاستعارة ، وبحكم موضوع هذا البحث (اللغة الروائية) سيجعله يفقد بعض دلالاته الأصلية ، ويكتسب دلالات جديدة في سياقه الجديد ، ذلك

أن أي انتقال لمفهوم من مجاله الأصلي إلى مجال آخر مجازي، يقتضي من الوجهة الابهستيمولوجية عمليات من التحوير والحذف والإضافة .

إن انفتاحنا على مفهوم الصيغة ، كإجراء لدراسة اللغة السردية، يتوخى أولاً رصد كيفية اشتغال الصيغة داخل الخطاب الروائي، ومن خلالها تحديد كيفية تقديم القصة Fable ، ثانياً ، رصد كيفية اشتغال اللغة في كل خطاب من خطابات السرد . إذن ، ماذا يقدم هذا الإجراء في علاقته بمفهوم اللغة الروائية ؟

سيتيح لنا استثمار مفهوم الصيغة ، بوصفه إجراءً سردياً وبلاغياً ، تحديد وتمييز الخطابات المعتمدة في النص الروائي . وتبعاً لهذا التحديد سنبحث - في خطوة ثانية - في نوعية وبلاغة كل خطاب على حدة ، أي في خصوصيته على مستوى لغته وأسلوبه ، وبكشلفنا عن هذه الخصوصية اللغوية ، فإننا نكشف عن جمالية وأدبية لغات الخطابات المستعملة في النص الروائي . كيف يتميز كل خطاب عن الآخر ، من حيث اللغة والأسلوب ؟ ما هي البلاغة التي يراهن عليها في تشكيل جماليته ونكهته ؟

وفي هذه السيرة من تحديد الخطاب إلى تحديد لغته ، ننقل من الصيغة إلى اللغة ، من الخطابات إلى الأساليب ، ومن السرديات إلى البلاغة .

تصادفنا في هذا المستوى اللغوي إشكاليتين هما : شعرية الرواية ومجازية الرواية .

٢ - ١ - شعرية الرواية : تطرح هذه القضية مسألة

تداخل الأجناس الأدبية ، خاصة بين الشعر والرواية ، ولعل السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو : كيف تؤسس الرواية شعريتها ؟

لقد ذهب بعض الباحثين إلى أن شعرية الرواية ناتجة عن استعارتها لأدوات ووسائل الشعر التعبيرية ؛ نجد هذا التفسير لدى ليفيد لودج " يقول : " ويتبنى الروائي لنوع من الواقعية تنأى بنفسها عن الواقع التجريبي .. لقد وجد نفسه أكثر اعتماداً على الأهداف والوسائل الأدبية التي تنتمي لمجال الشعر ، وبخاصة الشعر الرمزي منه على النثر"^(١٠) نفس التفسير يتكرر عند إيف تاديه ، لأنه يعتبر المحكي الشعري Le récit Poétique مجرد حكي نثري يستعير أدوات القصيدة بواسطة أشكال سردية^(١١).

إن الرواية لا تؤسس شعريتها فقط ضمن عملية افتراضها للأدوات والوسائل الخاصة بأدبية الشعر ، بل تكون شعرية من حيث هي تشكيل لغوي يعبر بالسرد عن **عوالم تخيلية معقدة** . ولا يتوقف الإشكال عند حدود استعارة الرواية لتقنيات الشعر ، بل يتجاوز هذا التصور الاختراقي إلى التساؤل عن كيفية اشتغال الخطاب الشعري في النص الروائي ، كيف تشتغل هذه التقنيات حين ترحل من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية ؟ هل نقارب شعرية الرواية مثلما نقارب شعرية الشعر ؟

إن لغة الرواية ، حتى ولو افترضنا أنها تستعير بعض خصائصها من تقنيات لغة الشعر ، فإنها لا تفعل ذلك بطريقة آلية ، تلضي بها إلى المعاكسة والمطابقة مع لغة الشعر ، بل إنها تتحرك بهاجس شعري داخلي ومحايث يتلاءم مع هويتها السردية .

لقد نتجت عن هذه التفسيرات التي تفسر شعرية الرواية ضمن حدود الافتراض من الشعر أحكام قيمية ، من ذلك ما ذهب إليه اللساني "جاكوبسون" ، حين اعتبر الشعر هو المجال الحيوي لاشتغال الاستعارة ، والنثر السردى هو مجال اشتغال الكناية ، وقد ترتب عن هذه الثنائية النظرية اعتباره لغة النثر السردى مجرد لغة ومسيطة ، يقول : " يحتل

النثر الأدبي موضعاً وسيطاً بين الشعر باعتباره شعراً ولغة التواصل المعنوي والعقلي^(١٧). هذا الإيمان في تفضيل لغة الشعر على لغة الرواية؛ نجده واضحاً لدى "ألبرت كوك"، يقول: "فنحن نريد من الرواية بادية ذي بدء أن توضح واقعاً كان خفياً علينا، وهو ليس كواقع قصيدة يتشكل من إيقاعات وتماثلات؛ وليس نمطاً من أنماط الدراما، أو واقع عواطف مجردة، ولكنه نسج خفي نراه خيطاً مما نشاهده في حياتنا اليومية.. فالشعر بالدرجة الأولى صنعة لغوية، ولكن الرواية الجيدة يمكن أن تكون بلغة ضعيفة، ويمكن أن تكون رواية فقيرة بلغة جيدة^(١٨)."

إن أخطر فكرة نتجت عن المقارنة بين لغة الشعر ولغة الرواية هي مغالطة "اللغة الشعرية" المقتصورة على جنس الشعر فقط، واستبعاد الشعرية من جنس الرواية، أو على الأقل اعتبار شعرية الرواية مجرد عملية افتراض لأدوات الشعر، وهو ما يكرس تبعية النوع الروائي للنوع الشعري طبقاً لمقولة الأصل والفرع.

٢ - ٢ - مجازية الرواية: إن نفس الإكراهات والمغالطات، التي حكمت على شعرية الرواية، إنطلاقاً من معيار الشعر و"قياس الجمالية الروائية على مقياس الشعر، واعتماد الانزياح اللغوي القادم من الشعر معياراً للغة الروائية. وبروز بلاغة المحسنات الحداثيّة على حساب بلاغة التخيل^(١٩)"، هي التي نجدها تحكم تصور الدارسين لمجازية الرواية.

لقد رأينا كيف رهن "جاكيسون" الاستعارة بالشعر، والكناية بالنثر السردى؛ وهذا التمييز يشي بالحياز "جاكيسون" لبلاغة الشعر، على اعتبار أن الاستعارة أرقى وأكثر تعقيداً من الكناية؛ ورأينا كيف أن "ألبرت كوك" يعتبر الشعر صنعة لغوية تركز على المظاهر الصوتية

واللفظية للغة ، بخلاف الرواية ، التي تتميز - في نظره - بموهبة "ملاحظة" السلوك الاجتماعي ، ومن ثمة فإن لغتها تنحو منحى توافيقاً وتقريرياً وإخبارياً .

إن هذه التصورات التي تشكك في قدرة الرواية على المجاز ، وتسلبها كل حق في الاستعارة والتخييل ، تنتمي إلى ذلك التصور المثالي الذي يرى "أن الاستعارة أداة خاصة بالتخييل الشعري وحلية بلاغية ، تقتصر على الاستتصالات اللفظية *extra - ordinaire* وليس العادية *ordinaire* للغة . أكثر من ذلك ، ينظر إلى الاستعارة بوصفها خصيصة اللغة ، تميز اللغات وليس الفكر والسلوك" (٢٠) .

على عكس هذا التصور المحدود الذي يرهن الاستعارة باللفظة الشعرية والأساليب اللفظية الراقية التي تتحقق في جنس الشعر ، يذهب الباحثان "لايكوف" و"جونسون" إلى الحديث عن مشاعة الاستعارة ، ففي منظورهما "تتخصص الاستعارة باستمرار في حياتنا اليومية ، ليس في اللغة فقط ، ولكن في الفكر والسلوك ، إن نظامنا الإدراكي الذي يسمح لنا بالتفكير والتصرف ، هو في جوهره ، من طبيعة استعارية" (٢١) .

مع هذا التصور الموسع لمفهوم الاستعارة ، لا مجال للحديث عن انحصار الاستعارة على جنس دون آخر ، أو على مستوى لغوي دون آخر .

وفي حالة النص الروائي ، لا يجوز للحديث في المجاز ، أن يبقى محصوراً في التقنيات اللغوية من منظور تراثي (الاستعارة ، التشبيه ، الكناية ..) ، بل ينبغي أن يتوجه نحو عملية التفاعل بين البنيات السرديّة ، "وما يمكن أن يطلق عليه "إنتاج المعنى" داخل السياق الإجمالي . وهذا يعني أن المجاز ليس شيئاً معزولاً مكتفياً بذاته ، بل هو جزء من بنى وأطر تحدد معناه ومدى تأثيره" (٢٢) .

تبعاً لهذا التصور ، فإن تغيير كيفية اشتغال المجاز في الرواية ، لا يجوز حصره في مجالات وصف جزئية ، بل يجب توسيعه ليشمل وظيفية هذه الصور المجازية في السياق السردي ، وعلاقتها بدynamique النص الروائي .

٣ - التذويت (أو الصوغ الذاتي للغة) :

يكتسب هذا المستوى اللغوي - التذويت Subjectivisation - أهمية كبرى في التشكيل اللغوي ، نظراً للوضع الاعتباري للذات Sujet في بنية المحكي ، ذلك أن سرديّة المحكي ترجع بالدرجة الأولى إلى ديناميّة الذات ، يقول كريزنسكي : " إن سرديّة النص ترجع إلى بنية المحكي ، إلى قصته وإلى ذاته ، بالمعنى الذي يعطيه الشكلانيون الروس لهذه الإصطلاحات ، وإلى التركيب ، والبرامج السردية والتجسيد العالمي . إنها ترجع أيضاً إلى تركيب ودينامية الذات ، سواء نظر إليها بوصفها شخصية أو ماروداً أو كاتباً " (١٧) .

إذن ، لا وجود لسرد دون ذات فاعلة ، تتمتع خيوط المحكي وتحبكها على كافة المستويات اللغوية ، " إن السرد هو خطاب الذات " (١٨) .

غير أن البحث في مظاهر التذويت لا يقدم نفسه بسهولة ؛ ذلك أن مقولة الذات ، هي في الأصل مقولة فلسفية واجتماعية ونفسية ولسانية ، أكثر منها مقولة أدبية ، ولم تدخل إلى حقل النظرية الأدبية إلا عن طريق الاستعارة من هذه العلوم . والخطر في مثل هذه الحالة ، هو إسقاط هذه المرجعيات الفلسفية والاجتماعية والنفسية على نظرية الأدب ، وما ينتج عن هذا الإسقاط من طمس لأدبية النص لصالح مقولات هذه المعارف .

لذلك ننبه إلى أن ما يهمنا ، ليس مقارنة الذات بوصفها كياناً

نفسياً أو مقولة سوسيو فلسفية ، وإن كانت هذه المعارف تظل ثانوية في مدونتنا الخلفية ، إن ما يهمنا هو التكوين باعتباره فعلاً للذات في لغة النص ، أي ما يسميه " كريزنسكي " بـ " كتيبة الذات " *Littérarité du Sujet*^(٢٥) ، وتتجلى هذه الأهمية من خلال ما تحدثه حركية الذات في خطاب المحكي من آثار لساقية وتظاهرات نصية وتلويحات بلاغية ، فحصب " كريزنسكي " إن تعدية الخطاب ترجع بالدرجة الأولى إلى البنيات الصيفية *modales* والانعكاسية *passionnelles* للذات . وهذه البنيات ، ذات أصول تلغيفية^(٢٦) .

إن أثر وفعل الذات في المحكي (التنويث) يتمظهران في أشكال خطابية ونصية متعددة ، ومن ثمة ينبغي أن ينصب الاهتمام على الكشف عن هذه الآثار التلغيفية والأشكال البلاغية ، وتبيان ما تلحقه بلغة النص من سمات الانزياح السردى **والتوتر والتنسيب** في العلاقات ، لأن " مسار الذات في الخطاب يقتضي الأخذ بعين الاعتبار تعددية ودينامية النص الأدبي ، والنظر إلى الذات باعتبارها حداً متحدداً ، وبأن استثماراتها تتحقق في السيميائي التواصلية^(٢٧) .

إلى جانب هذا الإشكال المتعلق بتقاطع الذات مع علوم متعددة ، نصانف إشكالات أخرى ، يطال الأنواع الأدبية ، فالشعرية الكلاسيكية ، كانت تقسم الأجناس الأدبية إلى أجناس ذاتية (الشعر الغنائي وأنواعه) وأجناس موضوعية (الملحمة ، الدراما) . هذا التقسيم بطبيعة الحال لم يعد مقبولاً في الشعرية المعاصرة ، أولاً لتلاشي فكرة نقاء النوع وصفائه ، وصعود فكرة التهجين والتناص ، ثانياً ، لأن خطابات الذات توجد في كل نوع أدبي ، بل يمكن القول بأنه لا يوجد نص لا يخلو من نبرات الذات .

الهوامش

١ - نشر درساكتا " الشعرية الرومانسية " ، مجلة البيان ، العدد ٣٠٣ / ١٩٩٥ ، الكويت ، و " التمدد اللغوي " ، نفسه " مجلة البيان ، العدد ٣١٨ / ١٩٩٧ ، الكويت ، ولها " الرومانسية الرومانسية " مجلة الفكر العربي العدد ١٩٩٦ / ٨٢ .

- ٢ - محمد بو عزة ، "ثقافة السردية في رواية لأشعاب البحر" بحث لتليل شهادة استكمال الخروس تحت إشراف الأستاذ الفاضل أحمد النهري ، قمته لكتبة الآداب ، جامعة محمد الخامس بالرباط سنة ١٩٩٦
- ٣ - هذا النوع بالخصوص نجده لدى الهلث "سعدو يلقين" في كتابه "فتتاح قصص درويش" - مركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٨٧ ، ص ٥٠ - "الكلام والغبر" ، مركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ، ص ٢٣ ، "كلام الدرويش" مركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ، ص ٩
- ٤ - كنموذج لهذه الدراسات نذكر "كشفا الشعرية" لجيتيمون مركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ ، ص ١٠٨ ، حيث يقرن الاستعارة بجس الشعر والفكالية بآلثار السرد ، وتوضاً دراسة "لغة الفن القصصي" لآلجوت كوك ، حيث يظهر الشعر صنعة لغوية ، والرواية ملاحظة يومية للواقع ، فآلر "دراسة في نص الرواية" لطف وادي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص: ٢٣٩ .
- ٥ - رولان بارت : "الدرجة الصفر للكتابة" ترجمة محمد بركة ، شركة مغربية للناشرين المتحدين ، الطبعة الثالثة ١٩٨٥
- ٦ - Käte Hamburger " Logique des genres Littéraires " Collection poétique Edition du Seuil 1986 ، ص 21.
- ٧ - نيفيد لودج "الحداثة وفرد وما بعد الحداثة" ترجمة السيد إمام ، مجلة "إبداع" العدد ١٨ ، ١٩٩٤ ، ص : ١٤
- ٨ - محمد بو عزة "نهر استعويبة جديدة للرواية" مجلة "حكايات في تلك الأيام" العدد ٢٥ ، المجلد ٧ ، ١٩٩٧ ، ص ٢٠٩ - ٢٠٧ .
- ٩ - محمد آلثار "بقاوم الصورة في الرواية الاستعارية" ، مكتبة الإفريسي للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ١٩٩٤ ، ص : ١٦ .
- ١٠ - نفسه ، ص : ١٦
- ١١ - آلثار عرضنا لأهم هذه المناهج عن دراستنا "الرواية الروائية" و"التعدد العربي" ، أشكاله ومبناه
- ١٢ - نيفيد لودج "بعد بياكس" ترجمة جهار سحوي ، سنان ، مجلة "الكتابات معاصرة" العدد ٢٩ ، ١٩٩٧ ، ص ٥٧ .
- ١٣ - آلثار تطوينا لمفهوم اليونانية الروائية من منظور السردية في دراستنا "الرواية الروائية"
- ١٤ - آلثار تطوينا لسردية اليونانية الروائية في دراستنا "جنال قرقرز والفكرية العربية في كسول للشعراب" مجلة الآداب ، العددان ١ - ٢ يورث السنة ١٩ / ١٩٩٦ .
- ١٥ - نيفيد لودج "الحداثة وفرد الحداثة وما بعد الحداثة" ص : ١٦ .
- ١٦ - Jean - Yves Tadié : "La recit poétique" édition P. U. F 1988 Paris ، p. 148
- ١٧ - رومان جيتيمون : "كشفا الشعرية" ص ١٠٨ .
- ١٨ - آلجوت كوك "لغة الفن القصصي" ، ص : ٢١٠ .
- ١٩ - تليل سليمان ، مجلة الآداب "مد خمس" الرواية العربية : أبحاث وشهادات " ١٩٩٧ .
- ٢٠ - J. Leclerc et M. Johansen : Les Métaphores dans L'art quotidien 1985 ، p. 13.
- ٢١ - Ibid ، P. 13 .
- ٢٢ - ريتشارد فان نيومان : المدينة المتسوية : المكان سقراً في قلب ليلة وألمة "ترجمة فاضل چنكر ، مجلة "الآداب" العدد ١٠ / ١٠٠ ، السنة ١٩٩٧ ، ص ٨٥ .
- ٢٣ - Włodzisław Kryszewski . " Subiectum Compositiois : les incidences du sujet dans le discours " in Théorie Littéraire édition , P.U.F p. 246.
- ٢٤ - Ibid ، P. 246 .
- ٢٥ - Ibid ، p. 243 .
- ٢٦ - Ibid ، p. 247 .
- ٢٧ - Käte Hamburger ، " Logique des genre Littéraires " ، p. 130.

أشكال المعمار
الفنّي في الرواية
العربية الجديدة

عبدالرحمن بوعلي

تمهيد نظري :

لقد كان (بروست)، كما تكشف عن ذلك مراسلاته لأصدقائه ، يشرح وينظر للمجهود الذي كان يأخذه منه عمله الضخم (بحثاً عن الزمن الضائع). وفي إحدى مراسلاته لـ (أندري جيد) A. Gide يقول : " لقد كرست كل جهودي لبناء كتابي ، ثم بعد ذلك مباشرة . قمت بإزالة الآثار المزعجة المتبقية من عملية البناء ^(١) . ويقول لريفيير Rivière في إحدى مراسلاته أيضاً وهو يصدد الحديث عن المعمار الروائي في عمله " بحثاً عن الزمن الضائع " " وبما أنه بناء ، فإنه يحتوي بالضرورة على كتل ، وأعمدة ، وفي المسافة التي تقع بين عمودين ، يمكنني أن أقوم بنقش زخارف غاية في الدقة ^(٢) .

واضح إذن أن الروائي الذي ينشئ عمله انطلاقاً من اللغة والحياة ، وموروثه الثقافي ، يمكن اعتباره بمثابة المهندس الذي يقيم الأعمدة والأخشاب قبل البناء ، حتى إذا انتهى من بنائه ، أخذ في نزع تلك الأعمدة وتلك الأخشاب ^(٣) ولكنه يختلف عن المهندس في كونه يريد أن يلفت الأنظار إلى أعماله من غير أن يكون للتصنع أي دور في عملية الاستحسان ، نظراً لما يمثله " للتصنع من دلالات منافية لأصالة الإبداع الفني ^(٤) .

وواضح أيضاً أن بروست الذي استشهدنا بفقرات من رسائله ، بعد علامة جد هامة في تطور الرواية الأوروبية . ولم يكن من الضروري

أن نستشهد به لو لم يكن يثير ما يماثله من أسماء خصصت جهداً كبيراً لنقض شكل البناء التقليدي الذي سارت عليه الرواية العربية لمدة طويلة، والذي تلخص في نموها نمواً طبيعياً وبشكل مطرد^(٥).

إن الجهود التي نلمسها في المتن الجديد، تشكل نقبض ما كنا نلمسه في نصوص الروائيين القدامى، وهم يجطون اهتمامهم كله ينصب - بكثير من العناية - على متابعة تدرج وتطور حياة شخصياتهم من الطفولة إلى الشيخوخة، ومن الفقر إلى الغنى، ومن الحياة إلى الموت.. وهلم جرا^(٦). ويكفي أن نرجع لبعض النصوص من المرحلتين حتى نتبين كيف كان التقليديون ينظرون إلى المعمار، وإلى أي مدى أصبح التطور من "المصارع التقليدي" إلى "المعمار الجديد" يفرض نفسه على المجددين، باعتباره أهم تحول حققته الرواية العربية الحديثة في هذا القرن.

إن الرواية العربية الجديدة، وكما يبدو، قد أصبحت تكتسب قيمتها من معمارها الجديد بمقدار ما تكتسبها من مضمونها. ثم إنها، وهذه ميزتها الثانية ليست رواية شخوص وأحداث وأفكار فحسب، وإنما هي رواية "الذات" التي تتخذ من "الأنا" الكاتبة مركزاً لها. من هذه الناحية تكاد كل النماذج الروائية الجديدة تخرج عن صيغ التأليف الروائي القديم في "رفضها لمبدأ البطل" ثم في رفضها أيضاً "لأن يكون الروائي خارج روايته"^(٧). إن ذلك يعني أن روائي ما بعد الستينات، مثل شعراء نهاية النصف الأول من القرن العشرين الذين أعلنوا ثورتهم على المعمار البنائي للقصيدة، وعوضوه بمعمار جديد، ومع فارق الزمن، قاموا هم أيضاً بثورتهم على المعمار التقليدي للرواية العربية، ذلك المعمار الذي تجلى في أحسن صوره وأنضجها في نوع من المعمار الهرمي. وبذلك مارحوا إلى رفض "البناء التقليدي للرواية

وتسلسلها الزمني الذي يتماشى مع أزمة تتدلع في نفس الشخصية المحورية حتى التفراج الأزمة أو موت البطل^(٨). ومن ثمة ، كانت المرحلة البنائية الجديدة بمثابة نقض للمرحلة السابقة .

من الناحية النظرية نستطيع أن نحصر المتن الروائي الجديد في الأنماط الثلاثة التي منقوم بتحليلها لاحقاً . غير أن هذه الأنماط - وإن كانت المهيمنة - فإنها مجتمعة ، لا تشكل إلا اتجاهاً واحداً في مصاربة البناء الروائي . إذ يمكننا أن نقف على اتجاهين آخرين . وإذا كان يحق لنا أن نستعير مصطلحات كمال خير بك : في دراسته لـ " حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر " ، فإنّه من الممكن أن نطلق عليهما اسمي البناء " الخام " والبناء " الفوضوي "^(٩) . وتعني بالبناء الخام في الرواية ما يعنيه كمال بك بالبناء في نموذج القصيدة الميلودية التي تطرح محتواها دفعة واحدة ، بنحو هادئ ، غير منقطع ، وبلا تنوعات مضمونية أو شكلية^(١٠) . على هذا الأساس يكون هذا البناء الروائي أقرب إلى البناءات " المسانية " منه إلى البناء " الصارم " . أما البناء " الفوضوي " فهو الذي يتجسد في نزعة " الرواية - الضد " أو اللارواية .

البناء الدائري :

ما من شك في أن البناء الدائري كنمط من الأنماط البنائية التي تخضع الرواية العربية لسلطانها ، ليس إلا نتيجة حتمية ترتبت عن الإحساس العربي بدائرية الزمن ، إذ إن الإحساس بالطبيعة الدائرية للزمن ، أو بعبارة أخرى بالتكرار " هو شعور ضمني قوي متغلغل في المخيلة العربية "^(١١).

ولا شك أن هذا الإحساس الذي لا يوجد إلا على الصعيد النفسي واللاشعوري ، ومن خلال تهوره كنوع ذهني معقد catégorie mentale قد

وجد مكاناً له في الرواية العربية الحديثة باعتبارها تنقل لنا نوعية البنى الذهنية التي تشترك مجموعة بشرية ما في تكوينها . وقبل هذا وجد مجالاً خصباً في التراث العربي . وبهذا الصدد يقول جبرا إبراهيم جبرا " نحن لو درسنا مشكلة الزمن في " ملحمة كلكميش " لوجدنا هذا الحس بالزمن الدائري الذي تؤكد النهاية عندما تسرق الألفى نبذة الحياة من كلكميش ، لتتعلق عليه الدائرة الحتمية ... ولو درسنا " ألف ليلة وليلة " من هذه الناحية لأفركنا نتيجة مماثلة ^(١٢) .

ندرك إذن أن هذا النمط من البناء ليس مرده إلى ما أحدثته الرواية الأوروبية من رجة في أساليب القص الحديثة وإن كنا نجد في بعض الروايات العالمية نماذج ناضجة تقوم أساساً على هذا النمط ، كالنموذج البروستي (نسبة إلى الروائي الفرنسي مارسيل بروست) بحثاً عن الزمن الضائع ^(١٣) . ونحن إن أخذنا برأي جبرا الذي أعرب عنه في حوار مع ماجد صالح الصامرائي ، والذي مفاده أن " العديد من الفنانين في العالم ، في الستين أو السبعين سنة الأخيرة ، جعلوا يتعدون عن حصر الزمن الإغريقي المتفعل في الحضارة الأوروبية ، ويقتربون من الفكرة العربية عن الزمن ^(١٤) ، فإن الروايات العالمية التي اتخذت من هذا النموذج شكلاً لهيكلها النثوي لن تكون إلا محاولات تقليدية للزمن الدائري كما تجلى في تراثنا العربي ^(١٥) لكن كيف يمكن لنا تمييز نمط البناء الدائري عن الأنماط الأخرى ؟

يكاد معظم النقاد النثويين ومنظري الشعرية ، بالإضافة إلى النقاد التقليديين الذين لا يخضعون في أحكامهم إلا إلى الذوق الأدبي ، يتفقون على تحديد النموذج الروائي الدائري في كون " نهايته تنطبق مع بدايته تماماً " ^(١٦) . إنهم يرجعون تميز هذا النموذج ، عن النماذج الأخرى ، إلى نوع من المحكي " عندما نظن أنه انتهى ، ينطوي على ذاته ، فيحكي نفسه ، (وبذلك) نحيلنا صفحاته الأخيرة على صفحاته

الأولى^(١٧). إن الرواية في هذا النمط البنائي تكاد تدور في " حلقة مفرغة " بدايتها هي نهايتها ، ونهايتها في بدايتها ، وأجزاؤها - علاوة على ذلك - تشكل حلقات تتواصل فيما بينها .

لقد عرف هذا النمط عند روائيين اثنين ، أولهما صنع الله إبراهيم صاحب " نجمة أغسطس " و" اللجنة " ، وقبلهما " تلك الرائحة " . والثاني جبرا إبراهيم جبرا صاحب " السفينة " و" البحث عن وليد مسعود " ، وقبلهما " صيادون في شارع ضيق " ، و" صراخ في ليل طويل " . وإذا كانت " ألف ليلة وليلة " التراثية " تبدأ بمشكلة شهريار ، وتنتهي بمشكلة شهريار " كما تقول نبيلة إبراهيم^(١٨) ، فإن " نجمة أغسطس " الحديثة تفتتح على تحرك القطار ، انطلاقاً من القاهرة وباتجاه المد العالي ، وتتغلق على عودة البطل إلى نفس المدينة التي انطلق منها .

إننا لو تجاوزنا المعطيات المكونة لـ " خارج نص " " نجمة أغسطس " ، والتي تحيلنا بنية الرواية إليها^(١٩) ، فإننا سنحس لا محالة بحقيقة الدائرة التي ترسمها الرواية ، بدءاً من صعود البطل إلى القطار الذي سيقله من القاهرة إلى أسوان ، حيث " الركاب يهرعون إلى أماكنهم " ، وخلفهم " زحام المدعوين " ، وهم " يصبحون حتى يسمعون المسافرين من أقارب وأصدقاء " (ص ٥) ، وانتهاء بالعودة من جديد إلى القاهرة على ظهر الباخرة (ص ٢٢١) .

لا شك إذن ، أن مسار البناء - الذي قد يتطابق في بعض تفاصيله مع مسار الأحداث - في صعوده وهبوطه ، بل وفي " حقيقته " أيضاً ، انطلاقاً من افتتاح الدائرة وانغلاقها ، أي من السفر " المتكرر " في بداية الرواية وفي نهايتها ، إنما يتم أيضاً ، على مستوى أجزاء الرواية . فهناك أكثر من دائرة تفتتح في مكان ما ، ولا تلبث أن تغلق

في مكان آخر ، علاوة على الدائرة الكبرى المشكلة للبدائية - النهاية . ففي قصة البطل مع المحامي ، وهي قصة جزئية بمثابة قصة قصيرة نلتحم بنسيج الرواية ، ينفتح السرد على المحامي ، لا ليسير في اتجاه مستمر ، وإنما لينطلق في مثل الصرامة التي انفتحت بها (ص ١٧) . فيكون الأمر وكأن دورة البطل الزمنية قد اكتملت من خلال الجدل القائم بينه وبين الشخصية الأخرى .

وفي قصة أخرى مشابهة للأولى ، وهي قصة البطل مع الرجل ذي العوينات (مسؤول بيت الشباب) ، تنطوي الدائرة على أهمية بالغة القيمة ، حيث تقوم على أساس التعارض بين رغبة البطل ورغبة مسؤول بيت الشباب . حيث تتبادل الشخصيات أدوارها عبر الجدل . وكأن تغيير البطل لرأيه ، وبالتالي لرغبته في المبيت في إحدى غرف الشباب ، بعدما كانت رغبته جامحة في تحقيق هذا الهدف ، يقابله التغيير الذي حصل في موقف مسؤول بيت الشباب ، من رفضه لطلب البطل بدعوى أن بيت الشباب ' ليس فندقاً ' (ص ١٦) ، إلى ما يشبه الإصرار الذي ظهر من خلال امتعاض عبر عنه مسؤول بيت الشباب بالسؤال : ' ما الذي جعلك تغير رأيك ؟ ' (ص ١٧) .

إن الدوائر الأخرى التي يمكن أن نلمسها في الرواية ، شأنها شأن الدائرتين المشار إليهما ، تقوم كلها إما على أساس انغلاق الدورة الزمنية على شخصية ما في الرواية ، وإما على أساس عنصر ما يحقق التكرار الذي تنطوي به الرواية .

ثمة ظاهرة ثانية تسترعي الانتباه ، وهي وإن كانت ظاهرة شكلية ، فإتيا تعطي للبناء الدائري في رواية ' نجمة أضطرب ' شكله الأقصى . ويتلخص هذه الظاهرة في ترقيم فصول الرواية . حيث يسير هذا الترقيم في قسمها الأول في اتجاه صاعد (من ١ إلى ٤) ، بينما يتجه هذا الترقيم في قسمها الثالث اتجاهاً عكسياً (أي من ٤ هبوطاً نحو ١) .

أما القسم الثاني من الرواية فهو خال من أي ترقيم^(٢٠). ويتضح لنا من خلال هذه الحركة الدائرية المحتممة كواقع صارم رهيب التي تتمثل بأجلى معانيها في معاصرة النص كما يقول د. بطرس حلاق ، مدى العلاقة التي يمكن أن تربط بين معاصر الرواية من جهة ، وبين الشكل الهرمي الذي طالما استعمله قماء المصريين من جهة أخرى^(٢١).

ونخلص في النهاية إلى أن البنية الأساسية في " نجمة أغسطس - كما يشير إلى ذلك محمد برادة هي بنية دائرية تناهضها وتناقضها ، عن قصد ، الكتابة الشعرية أو الإفعالية المترابطة عن المسرد الوصفي^(٢٢). الأمر الذي يجعلنا - ونحن نقرأ الرواية - نكون وكأننا بإزاء كاتدرائية ضخمة متشابكة^(٢٣).

أما إذا انتقلنا إلى " البحث عن وليد مسعود "، فإننا سنذكر لا محالة ، مدى التطور الذي حققته الرواية العربية ، وبالأخص على المستوى البنائي ، ولا شك في ذلك ، لأن جبرا إبراهيم جبرا ، تأسيساً على نوعية رواياته (كالسفينة أو البحث عن وليد مسعود مثلاً) هو الروائي العربي الوحيد الذي يماوره بأبلغ ما تكون القوة ، ما أسماء هو نفسه في أحد حواراته بـ " الهم البنيوي " أو " الهم التركيبي في الرواية^(٢٤).

ونحن إذا تأملنا معاصرة " البحث عن وليد مسعود " فإن هذا التأمل سيمسنا في تعلم البناء الروائي الذي يشكل النسيج السردى لهذا العمل . وأول ما يطالنا تكرار " دورة الحياة "، الذي يتجلى في أبرز صورة من خلال افتتاح الدائرة وانغلاقها على د. جواد حسني في حديثه الذي يمزج فيه بين تقنيتين روائيتين : المونولوج والسرد .

هكذا إذن تتفتح دائرة " البحث عن وليد مسعود " فتتجأ الشخصية إلى عبارة وليد مسعود " التي كثيراً ما كررها في أشهره

الأخيرة : " تمتيت لو أن للذاكرة إكسيرا يعيد إليها ما حدث في تسلسله الزماني ، واقعة واقعة ، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق " (ص ١١). بعدها ، تخلو الشخصية إلى حديثها الذاتي ، وإلى نوع من التأمّل الفلسفي في الحياة ، والوجود ، وضغوط الزمن . حيث يختلط التأمل بسيرة ولید مسعود الذاتية ، وتتشابك العالقي بين الشخصيات وهكذا ، تبدأ الدائرة في الانغلاق شيئاً فشيئاً . وشيئاً فشيئاً ينغلق المسرد على د. جواد حسني وكأن الزمن لا يوجد ، " نظراً لأن كل شيء يعود من جديد " (٢٥).

هل يمكن لنا إذن أن نحدد بعض الوظائف التي يقوم بها هذا النمط من البناء في الرواية العربية الجديدة ؟

يقول تاديي Tadié : " إن الوظيفة الأولى لهذه البنية الدائرية هي تحطيمها للزمن ، ونقضها لتطورات اللغز ، بإغلاقها للعالم الروائي على نفسه " (٢٦). من هنا فإن البناء الدائري كما تترجمه لنا وتعبر عنه "جمة أغسطس" أو " البحث عن ولید مسعود " ، " يهون من قيمة التغير ، ويرز رسوخ التكرار والاستمرار " (٢٧). وعلى هذا الأساس ، فإن " المعاصر الدائري ينطوي في بخر من أبعاده على درجة ثبات العالم واستمراريته على متوال متكرر شبه ساكن ، لا يتقاب التغير فيه الجوهر بقدر ما يعني المظهر ، كما تشير دوائره المتكررة المطلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل ما يحدو فيه من عشوائية وعفوية وانقلاب " (٢٨).

البناء الجدلي :

يتأسس البناء الجدلي ، وهو النمط الثاني من البناءات المعاصرة في الرواية العربية الجديدة على ميزة أساسية تتلخص في

كون بنيته السردية تفتتح على المستقبل باستمرار ، وهو ما يجعلها تظهر متقطعة وذات تحولات . إن هذا النمط يبدو وكأنه " يتطابق مع مفهوم الزمن الذي يتجزأ إلى لحظات " (٢١). الشيء الذي يجعل روايات هذا النمط كلها قائمة على التطور المتدرج للحدث ، وعلى انفتاحه المستمر على الآتي . من هنا فهي " لا تكتسب التحامها من معاربية مغلقة ، بل هي تبدو أقرب ما تكون إلى بنية مفتوحة : تمتد من نقطة تحرك أحداث الرواية (...) إلى ما بعد المشاجرة " (٢٠).

لقد رأينا في روايات النمط السابق ، كيف أن الأحداث تنغلق في نهاية الرواية ، وكيف أن الزمن يعود دائماً إلى بدايته . مما جعلنا نلاحظ " الحلقيّة " الدائمة التي تدور فيها الروايات ذات البناء الدائري . غير أننا في هذا النمط الثاني لا نستطيع أن نجد ما يماثل هذا الشكل من البناء ، بل لا نستطيع حتى أن نجزم أن الرواية يمكن أن تنتهي في النقطة الأخيرة التي يضعها الروائي بحسب إرادته - في آخر صفحات الرواية . مما ينتج عنه أن الرواية تظل مفتوحة ، وقابلة لكل تطوير مرتقب ، بالرغم مما قد يقوم به الروائي - بوعي أو بدونه - من أجل إغلاق الرواية ، باستعماله للجمل الدالة على النهاية (٢١).

يبدو إذن ، وبناء على ما سبق أن هذه النماذج الروائية تتخذ صبغة التأليف الجدلي ، فهي " في حالة مشروع دائم " (٢٢)، شأنها في ذلك شأن أي مشروع مستقبلي يقتضي التطور واتماء . فكما يقتضي مفهوم الجدل ثلاث الغرضية والتقيض والتركيب ، فإن أجزاء الرواية في هذا النمط ، تقتضي هي الأخرى هذا النوع من النقص : نقص الحاضر للماضي ، والمستقبل للحاضر ومن هنا فقد نلاحظ أن الزمن الروائي يتحول إلى سيل جارف ، متبعه الماضي وألفه المستقبل لكن ، رغم وجود هذا الماضي جزئياً ، فإن " استنكار المحكي كله ينشد إلى المستقبل ، على عكس كتب " المذكرات " و " السيرة الذاتية " (٢٣). وبذلك

يكون على البنية السردية في هذا النمط من البناء ، أن تتقدم دوماً لا يوقفها في هذا إلا الكاتب نفسه .

إننا من الممكن أن نسجل في هذه النقطة بالذات - أي في مسألة أفقية الزمن - بعض التقارب بين البناء الجدلي كما يظهر في الروايات الجديدة ، وبين البناء في النصوص الروائية التقليدية التي شهدتها مرحلة ما قبل الستينات ، وذلك على أساس تقارب التطور المتدرج للقصة في كلا البناءين . إذ تقوم كل من الرواية التقليدية والرواية الجديدة ، سواء على سعيد الأحداث أو على سعيد تسويع البنية السردية ، على الزمن الطبيعي المستمر الذي لا يتوقف إلا توقفاً شكلياً^(٣٤) . ولهذا السبب يمكن أن ندرج في هذا النمط ، أغلب النصوص الروائية الجديدة ، معتبرين إياها نصوصاً قائمة على البناء الجدلي ، وقابلة للأرمنة الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل . على أن أهم الإجازات الروائية التي خضعت لهذا النمط من البناء ليست كثيرة . وسنشير فيما يلي إلى نصين يمكن أن نعتبرهما من بين أهم الإجازات الروائية العربية ، وهما : " ألف ليلة وليلة " لهاني الراهب^(٣٥) ، و" الأتھار " لعبد الرحمن مجيد الربيعي^(٣٦) .

إن بنية رواية " ألف ليلة وليلة " كما يشير إلى ذلك عدنان بن ذريل " بنية مسرودات متنوعة عن واقع ، يريد المؤلف من قرائه أن يشاركوه عيشه ، والأفكار فيه " ^(٣٧) . ولسنا ندري لماذا اختار هاني الراهب أن تكون روايته بمثابة جملة باللغة الطول . حيث لا وجود لفصول تحدد أرقام وعناوين . ولعل السبب الذي دفعه إلى اختيار هذه الصيغة الإخراجية - الطباعية يكمن في كون الروائي لا يريد أن يعطي لروايته صبغة المذكرات ، وبالتالي الصيغة التاريخية لأحداث الماضي ، ومن هنا جاءت بنية الرواية " قابلة للطوارئ " ، وناذرة للماضي ، إلا إذا كان هذا الماضي مجرد " تذكر لا إرادي " ^(٣٨) . أما زمن الرواية ، فهو

زمن أفقي صاعد ، تدل عليه كثرة القرائن اللفظية التي تبرز بشكل أو بآخر ، تطور الأحداث من البداية نحو النهاية . ولهذا فنحن في هذه الرواية ، نشهد سلسلة من الأحداث التي تترايط فيما بينها ، وتتلازم بحيث يكون الأول سبباً للثاني ، والثاني سبباً للثالث وهلم جرا .

لو تصفحنا الرواية لوجدنا أمثلة كثيرة على ذلك مثل : " كانوا قد تجمعوا بين جدران ضيقة ... (ص ٧) .

" تدخل عائدة رزينة باسمه ... (٧) .

" يقول نواف ... (ص ٧) .

" تقول عائدة ... (ص ٧) .

" عند حلول الظلام جاعوا ... (ص ١١) .

" يسقط في الليل ووحشة العالم المحايد ... (ص ١٣) .

" يقترب الفجر من المدينة ويهبط إلى أعالي الدور ... (ص ١٩) .

" كذلك تفريق أم خلف ... (ص ١٩) .

" تشرق الشمس ... (ص ٢١) .

" بعد دقائق يخرج من جيبه منديلاً ... (ص ٨٩) .

" ومرت الأيام ... (ص ٨٨) .

" السماء ... (ص ١١١) .

" وعند الضحى ... (ص ١٢٦) .

" بعد منتصف الليل التالي .. (ص ٢٠٠) .

" في الليل التالي ... (ص ٢٠٠) .

" في ذلك الممساء ... (ص ٢٠٤) .

وما حضور هذه القرائن اللفظية في الرواية سوى الوجه الشكلي الدال على "البنائية المتنامية في الرواية"^(٣٩).

وبالرغم من الاستعصال المكثف "للتوليدات" في الرواية ، كقصة داحس والغبراء (ص ١٢) ، أو قصة الخليفة عمر والمرأة (ص ١٦) ، أو قصة تطلق زينب بنت إسحاق من عبدالله بن سلام وتزوجها يزيد بن معاوية (١٨٩) ، أو قصة الفتية المغامرين (ص ٢٨١) ، فإن هذا الحضور المكثف "لا ينبغي أن يخفي دينامية المبرد المخصصة لتطور الحدث"^(٤٠). ولو بحثنا في الرواية عن هذه الدينامية الجدلية لوجدناها كامنة في البناء العام للرواية الذي يتخذ نقطة انطلاقه عطالة شخص الرواية الذين "كانوا قد تجمعوا بين جدران ضيقة فتحت نوافذها إلى الحد الأقصى . **وغاصوا في كنيات وثيرة والعرق ينز من جلودهم**" (ص ٧) ، ويمر من قيام الحرب (ص ٢٨٩) إلى المصكر التدريبي حيث يسقط علي ثم محمود ، و"يتقدم إمام ، لا بطيئاً ولا مسرعاً" (ص ٣٨٥) .

ويتضح انطلاقاً من هذا التلخيص أن البناء العام في الرواية ينهني على شكل الجدل . بما يقتضيه هذا الجدل من فرضية ، ونقيض ، وتركيب . وما الفرضية في الرواية سوى "عالم ألف ليلة وليلة العربي" الذي يشير إليه هاني الراهب في كلمة التوطئة ، والذي "بلغ ذروته عام ١٩٦٧ . عبر هزيمة حضارية أزاحت العرب عن طرف الزمن ، ووضعته في الليلة الثانية بعد الألف (ص ٥) . وما النقيض سوى قيام الحرب (ص ٢٨٠) . وعنها يتولد التركيب ، وهو في الرواية انتماء علي وإمام ومحمود لمصكر التدريب (ص ٣٦٥) .

وإذا كان البناء العام للرواية يشير إلى هذا الجدل الذي ينهني على المعادلة : حرب / مقاومة ، فإن الرواية تكون قد قامت على طرفين أساسيين : الماضي والمستقبل . ويكون الروائي بذلك قد ركب بينهما .

وإذا كان هاني الراهب في " ألف ليلة وليلتان " قد أقام روايته على أساس هذا البناء الجدلي المتنامي . وقارب بذلك حركية الواقع العربي ، كواقع ينزع نحو التقدم في الزمان ، فإن عبدالرحمن مجيد الربيعي ، هو الآخر ، يستعير هذه التقنية البنائية في روايته " الأكلهار " ويوظفها كعنصر من عناصر البناء الجدلي المتنامي .

وعلى الرغم من أن الرواية تشكلها بفتان سرديتان : بنية تحكي أحداث الماضي التي ترجع إلى سنة ١٩٦٨ ، وبنية أخرى تحكي أحداث الحاضر الممتد من أيلول ١٩٧١ إلى مارس ١٩٧٢ ، فإن حركية هذه الأحداث ، وبالتالي حركية البنية الروائية نفسها ، تتجه نحو المستقبل شأنها في ذلك شأن " ألف ليلة وليلة " . ويؤكد هذا التوجه تواتر تواريخ الفصول الواردة في كلا البنييتين ، كما يؤكد أيضاً رأي د. الفنان القاسم أن الرواية ، **وإن بدأت في** أيلول ١٩٧١ ، فإن بدايتها الحقيقية هي بداية الأحداث " التي سبق لها وبدأت حقيقة مثلما يقدمها لنا الراوي في الماضي ، مع الفصل الثاني ١٩٦٨ ^(١١) .

هكذا ، إذن ، يتجلى البناء الجدلي في تناميته المستمر ، بدءاً من بغداد حتى نجف الطلبة ، وأحلام الضوء والمجد (ص ٢٣) ، مروراً بالعلاقات وما طبعها من أزمات (علاقات هدى وصلاح ...) ، وبفترة الاستقرار والمتعة (بيروت ووزارة التخطيط ...) وصولاً إلى النهاية التي اتخذت طابعاً مأساوياً تجلّى في استشهاد إسماعيل العساري (ص ٢١٩) .

البناء المتقطع أو البناء المفكك :

على النقيض من النمطين السابقين ، يطالعنا في الرواية العربية الجديدة ، نمط ثالث يمكن أن نعتبره بناء مضاداً للبنية وخالياً منها . ويمكن أن نصطلح عليه بالبناء المتقطع .

وبصفة عامة يمكن تعريف هذا النمط من البناء إنطلاقاً من بنيته

السردية ، حيث تتميز بنوع من " المحكي الذي لا يمكن له أن يكتمل ، ولا يمكن له أن ينتهي ، ويكتفي بمقابلة " امتلاك الحلم " باستحالة "الكشف عن العالم " (١١). ومن هنا فإن الأعمال الروائية التي تقوم على أساس هذا النمط ، تبدو بـ " لا نهاية " ولا جدل ، فكأنها تغييرات تنظم فيما بينها (١٢).

واضح إذن أن هذا النموذج من الروايات تمثله بصفة خاصة مجموعة من الروايات الشعرية التي يشملها المتن الروائي الجديد . والتي لا تمثل لمصونها " أجزاء من كل ، وإنما تحولاً لهذا الكل " (١٣).

وبعبارة أخرى إذا كانت أجزاء الرواية في النمطين السابقين تسير وفق جدلية التطور باتجاه تعقيد الأحداث ، ومن أجل بلوغ نهاية منطقية أو مفتحة للرواية ، فإنها في هذا النمط الأخير " تتجاوز ، ولكن بدون تطور " (١٤). وكما يقول تادوي ، فإن الحتمية le determinisme والمجرى المنطقي le train - train ، يصبحان لاغيين ، وبموضان بالمفازات المفاجئة ، وبالبياضات التي تقابل الإنقطاع الزمني أيضاً (١٥). الشيء الذي يجعل هذا النمط من البناء في تعارض تام مع البناءات الأخرى .

وإذا نحن أخذنا هذا الطابع الذي يميز بنية هذا الخطاب الأدبي ، فيصبح مفهوماً لماذا تستعين روايات هذا النمط بـ " الحلم " الذي يتجسد على المستوى الشكلي في الكتابات الشعرية والافتعالية . فالروائي - في هذا النمط من البناء - باعتماده الكتابة الشعرية - بشكل أساسي " يحرص على أن يكسر ذلك الإطار الواقعي " (١٦) ، الذي ظل يطبع الرواية العربية منذ نشأتها إلى اليوم ، وذلك عن طريق النزوع إلى "الصياغة التجريدية " (١٧).

وفي هذا الإطار ، تشكل رواية " الزمن الموحش " لحيدر

حيدر^(٤١)، ورواية " رامة والتنين " لإحوار الخراط^(٤٢)، نموذجين متميزين في مسيرة هذا النمط ، وإذا كان عمل الروائي هو بحث الشخصيات والأحداث والعوالم ، فإنه في هذا النمط ، وعلى حد قول محمد برادة يشهد مهرجاناً متمرداً للكلمات والأساطير والأوهام والأحلام والمثل العليا المعطوبة^(٤٣)، وكأن الأمر لا يتعلق بفن أدبي له قواعده وإلياته الضابطة ، وإنما بكتابة " ملحمة شعرية " قادرة على الإستبطان الذاتي للشخص والعلاقات .

ونحن إذا تأملنا " الزمن الموحش " ، فإننا سنتلقى مع التناقض السوري نبيل سليمان في اعتباره " أن قيمتها الكبرى تأتي من موقفها الانتقادي المعصي ، ومن مغامرتها الفنية ومن تنبؤاتها ، وما أعطتها إياه جماع ذلك كله مع طابع متميز "^(٤٤) . غير أن مسألة البناء قد تكون من أهم ما حققه حيدر حيدر في هذه للرواية ، باعتباره يشكل شبه قطعة مع الرواية التقليدية ، فهو كبناء منقطع "يتعارض جذرياً مع الخطاب المتواصل في الرواية الواقعية ، أو مع التطور الواضح والمنظم في الرواية التحليلية"^(٤٥) . وهو من جهة ثانية غالباً ما " يتسربل بغلائل شعرية تتحو صوب التعبير عن " الجوهر " بلا وسائل ، أو بنيان يحدُ انطلاقاً الضيق والبوح ، والحقد والتمرد الصادرة عن السارد المتكلم"^(٤٦) .

ونحن إذا حاولنا أن نقوم بعملية تجريد لهذا البناء ، باستنباطه من بنية " الزمن الموحش " نفسها ، فإننا لا نكاد نقبض إلا على أسماء الشخص ، والأمكنة ، والأزمنة ، وعلى الأجواء العامة التي تسيطر على الرواية من بدايتها إلى نهايتها .

إن البناء في هذه الرواية لا يتطور ، ولا ينمو ، لأن المشاهد ، والشخص ، والصفحات تنظم فيما بينها^(٤٧) riment entre eux ،

وترتبط، دون أن يكون لما يجمع بينها من سبب منطقي : زمني أو سببي.

وهكذا يتأكد لنا من جديد " أن بنية " الزمن الموحش " بنية سائبة ، لأنها لا تريد أن تركز على عناصر تكوينية " ، و" لأنها تريد أن تكون رواية شعرية ، رواية كلية " (٥٩).

وكما هو الشأن ، بالنسبة " للزمن الموحش " ، تتأسس " رامة والتنين " ، بالرغم من طابعها الواقعي الذي تفصح عنه من خلال الوقائع والأحداث ، على العنصر الشعري ، وبذلك يكون إدوار الخراط قد حقق ذلك التوازن المستحيل الذي عجز عن تحقيقه رواة آخرون ، ونظي به التوازن بين التنظير والتطبيق ، عندما أكد " أن الرواية - في فنه - هي اليوم ، الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر ، وعلى الموسيقى، وعلى اللوحات التشكيلية ، بالإضافة إلى ما يمكن أن تحتوي عليه من خصائص الرواية التقليدية... " (٥٧)، فكانت روايته أمينة للفكرة التي عبر عنها .

لكن الرواية ، من الناحية البنائية - وهذه ميزتها - لا تكاد تمتلك بنية محددة ، بالرغم من وجود الشخصيتين الأساسيتين : ميخائيل وراما ، وبالرغم من وجود الظلال الكثيرة لهذه الشخصية الأخيرة أيضاً، والتي يشير إليها المؤلف في الرواية بأسماء كثيرة ، كإيزيس ، وعشروت ، ومريم ... زينب (٥٨). وبقدر ما نوغل في قراءتنا للرواية ، وبقدر ما نطوي صفحاتها ، تزداد اقتناعاً بأن بنية الرواية تظل " بنية سائبة " ، لا تطوّر فيها ولا نماء ، ولا بداية ولا وسط ولا نهاية . وهكذا ، فطبيعة خطابها ، مثلها مثل " الزمن الموحش " تأتي ذات وحدة ، وذات وحدانية ، مثلما هو الشأن في الأسلوب الشعري الصادر عن فردية مباشرة وقصدية تريد أن تسمي الأشياء من خلال كلمات - صور (٥٩).

نقد لمسنا بشكل واضح ، ما يميز " الزمن الموحش " و " رامة والتين " من تقطع في البناء ، بحيث تصبح أجزاء البنية السردية مجرد أجزاء متجاوزة juxtaposés - دون خيط منطقي يربط بينها - ومن هنا ، فالأحداث ليست أكثر من " حالات سيكولوجية " يدعها مناخ العالم الروائي ، لأن كل شيء في هذا النمط من البناء ، سواء نعلق الأمر بالشخص أو الأحداث ، سرعان ما يتخامد وراء الكلمات الجوهرية ليمسود سياق شعري يسم الرواية ببناء معماري واضح : الحوار الداخلي^(١٠).

وإذا كان هناك من ملاحظة أخيرة نبديها بصدد هذا النمط ، فهي أن الاهتمام - اهتمام القارئ أو الناقد على السواء - يتجه بشكل مباشر ، ولا إرادي إلى صورة الشكل الذي تتميز به مثل هذه الأعمال^(١١) ، ومن هنا ، يمكن لنا أن نفهم سداد رأي تادوي عندما قال بأن الرواية الشعرية " في ضلالها العميق ، تفتح الأساطير لمتعة الحواس ، وتفتح الإحساس لفرحة الأساطير "^(١٢).

الهوامش

١ - مارسيل بروست ، نقلًا عن د. حامد الطاهر - المعاصر الروائي عند بروست مجلة فصول ، العدد الثاني ١٩٨٢ - ص ١٨٥ ونشر M. Proust - correspondance Générale III Paris 1938, 36; p. 300.

٢ - نعلن المرجع السابق ، ص ١٨٥ .

٣ - نقرر بصدد هذه النقطة شهادة صنع قله إبراهيم الرواية التي يشرح فيها بناءه " نجمة أغسطس " على غرار بناء قصه - الرواية العربية واقع والقلق - ص ٢٩٧ .

٤ - إن ابتعاد الأنباء عن كل ما من شأنه أن يدل على التصنع في الكتابة ، شكل تقليدًا لبيبا ربهذا الصدد يمكن أن تراجع الخصومات حول " الطبع " والصنعة " الصنعة في الشعر العربي القديم "

٥ - من هذه الأسماء يمكن الإشارة إلى جبرا إبراهيم جبرا ومنع الله إبراهيم كمثالين للتشويح فقط يرجع كتاب ينابيع الرزيا ، ص ٦٦ ، وشهادة صنع الله إبراهيم المشار إليها في الهامش ٢٧ .

٦ - Jean-Yves Tadié-Le récit poétique - p. 117

٧ - إيمان غوري - خواطر حول الكتابة الروائية - مجلة مواقف ، عدد ٤٦ ربيع ٨٣ ، ص ١٥٢

٨ - أمال فريد ، قصة القصيدة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة ، مجلة فصول ، العدد الرابع ، يناير أغسطس شبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٢٠٠ .

٩ - كمال خير بك - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٦٢ ، ويمكن أن نلاحظ بكثير من الفروض أن علاقات التماثل بين البناء في القصيدة الحديثة من جهة ، و البناء في الرواية من جهة أخرى يمكن أن تصل إلى حد التشابك .

١٠ - كمال خير بك " حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر " ص ٢٦٢

١١ - جبرا إبراهيم جبرا - ينابيع الرزيا ص ٦٦ .

١٢ - نفس المرجع السابق ، ص ٦٦ .

١٣ - قظر الدراسة الفنية التي كتبها Jean-Yves Tadié بروست والرواية Proust et le roman وبالأمس الفصل الذي عنوانه بـ " مصاريف فصل الصيف " - منشورات كليمار - ١٩٧١ . وقظر أيضاً كتابه " المعنى الشعري " Le récit poétique ص ١١٨ وكذلك كتاب " بصد بروست " J. F. Revel Sur Proust مكتبة ميدياسون

١٤ - جبرا إبراهيم جبرا - ينابيع الرزيا ، ص ٦٦

١٥ - يزعم هذه الفكرة الترجمة التي قام بها الأوروبيون لـ " ألف ليلة وليلة " على يد الكاتب الفرنسي كلان A. Galland .

١٦ - J. -Y. Tadié-Le récit Poétique - p. 117

١٧ - P. 117-118 .

١٨ - د نبيلة إبراهيم - لغة قصص في التراث - مجلة فصول - المجلد الثاني ، العدد الثاني يناير فبراير ماي ١٩٨٢ .

١٩ - يرجع تحليل هذه المعطيات في الدراسة المستيزة التي كتبها محمد بركة - الرواية العربية واقع وآفاق ص ١٤٢ وقظر أيضاً بقرس حلال في " القدرة وتخللها في " نجمة أغسطس " مجلة البعث ، العدد الرابع ١٩٧٩ .

٢٠ - نذكر بأن الطبعة التي نعتمد عليها - وهي الطبعة الثالثة التي صدرت عن دار الفارابي بيروت ١٩٨٠ - لا تتشكل إلا من خمسين اثنين : القسم الأول من صفحة ٥ إلى صفحة ١٣٦ . والقسم الثاني من ص ١٣٧ إلى ص ٢٢١ . فهي حوت ظهرت الطبعة الأولى . وهي الطبعة الأصلية

الصادرة عن منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٤ ، ٣٠٠ صفحة - في ثلاثة أقسام يبدأ القسم الأول من ص ٥ إلى ص ١٢٤ والقسم الثاني من ص ١٢٤ إلى ص ١٣٦ والقسم الثالث من ص ١٣٧ إلى ص ٢٢١ .

٢١ - بطرس حائل : الدائرة وتخللها في رواية نجمة أخضض - مجلة الباحث - العدد الرابع ١٩٧٩ .

٢٢ - محمد بركة - الرؤية للعلم من خلال نماذج رواية - ضمن كتاب : الرواية العربية وقطع وأقال من ١٤١ - ١٤٢ .

٢٣ - محمد بدوي - مغامرة الشكل عند روائي الستينات - مجلة فصول العدد الثاني ١٩٨٢ ص ١٣٤ .

٢٤ - جبرا إبراهيم جبرا - يتابع الرؤيا من ٦٢ .

٢٥ - Jean - Yves Tadié - Le récit poétique - p. 119

٢٦ - p. 119

٢٧ - ج. صبري حافظ - قصص يحيى الظاهر الطويلة - مجلة فصول - العدد الثاني ١٩٨٢ ، ص ٢٠٣ .

٢٨ - نفس المرجع السابق ، ص ٢٠٥

٢٩ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 122

٣٠ - محمد بركة - الرواية العربية وقطع وأقال ، ص ١٢٧

٣١ - نظر نهاية بعض الروايات العربية ، وبخاصة روائي " كف ليلة وابلتان " لهاني الراهب ، و " الأكليل " لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، حيث تكتم الرواية الأولى بالجملة الثانية " ويكتم إمام ، لا يظننا ولا مسرعاً لكنه يكتم " (ص ٣٨٥) ، وتكتم الرواية الثانية بالجملة الثانية : " كان إسماعيل المصري الثعالب ، ألهتم ؟ " (ص ٢٧١) -

٣٢ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 123

٣٣ - p. 123

٣٤ - حيث لا يدل هذا التوقف على النهاية القطعية للأحداث ، وإنما هو توقف يزيد الروائي فقط لإنهاء صله

٣٥ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - الطبعة الثانية ١٩٧٩

٣٦ - دار العودة - بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ .

٣٧ - عدنان بن ذريل - القرون والمضي في الرواية العربية لصورة مجلة الموقف الأدبي (السورية) العدد ١٢٩ - ١٣٠ كانون الثاني شباط ١٩٨٢ ص ٢٢

- ٣٨ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 122
- ٣٩ - عدنان بن نزيل - القرآن والمعنى في الرواية السورية - مجلة المواقف الأدبية - العدد ١٧٩ - ١٣٠ ، ١٩٨٧ من ٣٣ .
- ٤٠ - J. Y. Tadié - Le récit poétique - p. 126
- ٤١ - د. أفنان فلاحم البطل المتضاد (دراسة في رواية الأكراد) مجلة الأكلام (لغرافية) العدد الثاني آذار ١٩٨٢ ، من ٢٥
- ٤٢ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 130 - 131
- ٤٣ - P. 131 .
- ٤٤ - I. Lotman - La structure du texte artistique - p. 366.
- ٤٥ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 131
- ٤٦ - Ibid p. 131
- ٤٧ - محمد بركة - الرواية العربية : واقع وأفاق ، من ١٤٠
- ٤٨ - نفس المرجع السابق من ١٤١
- ٤٩ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - طبعة ثالثة ١٩٧٩ .
- ٥٠ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - الطبعة الأولى - حزيران ١٩٩٠ .
- ٥١ - محمد بركة - الرواية العربية : واقع وأفاق ، من ١٣٢ .
- ٥٢ - نبيل سليمان - المعرض الروائي السوري للبرجوازية الصغيرة - مجلة دراسات عربية - العدد ٢ - ديسمبر ١٩٧٩ - من ١٠٦ .
- ٥٣ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 133
- ٥٤ - محمد بركة - الرواية العربية : واقع وأفاق - من ١٣٨
- ٥٥ - J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 143
- ٥٦ - محمد بركة - الرواية العربية واقع وأفاق - من ١٤١
- ٥٧ - إدوار الخراط - مذهب الرواية - الرواية العربية - واقع وأفاق - من ٣٠٨ - ٣٠٤ .
- ٥٨ - إدوار الخراط - الفن الروائي من خلال تجاربهم (مجموعة حوارات) مجلة فصول - العدد الثاني ١٩٩٢ من ٢٣٧ .
- ٥٩ - محمد بركة - الرواية العربية واقع وأفاق - من ١٣٩

١٠ - المرجع السابق - ص ١٢٩ .

J.Y. Tadié - Le récit poétique - p. 143

- ١١

P 143 - ١٢



أَسْلُوبِيَّةُ الشُّعْرِ
فِي كِتَابِ «الْأَسْلُوبِيَّةِ» *
لِجُؤَالِ فَارُوقِ - قَامِرِينَ

حاتم عبيد

مافتيء للنص الأدبي منذ القديم وإلى اليوم يطرح على الدارسين جملة من الأسئلة وعدداً من القضايا ويحضنهم على أن يسرحوا فيه النظر مراراً وتكراراً ، وقوفاً على حدوده وكشفاً

لعجائب أسرارهِ وإماماً بطرائق جريان الكلام فيه . ولعل ما يميز هذا القرن عما سبقه كثرة المقاربات وتنوعها في معالجة النصوص الأدبية وتدبرها ؛ وهي مقاربات يجمع بين أصحابها إفانتهم من رصيد بلاغي تليد، إليه أضافوا جملة من المعارف الطارئة مكتنهم من فتح محجّات جديدة في النظر إلى اللغة والتعامل مع الأدب ؛ ونضي بتلك المعارف نظرية الإخبار والنسائيات الموسمية وما تلاها من مدارس لسانية أخرى استدرّك أصحابها على رائد النسائيات ف. دي سومير (F. De Saussure) وعقبوا عليه ، فكانت الأسلوبية والإنشائية والدلالية وغيرها من المقاربات ثمار هذا اللقاء / اللقاح المعرفي ؛ وهي مقاربات عطف كل واحد منها على النصوص الأدبية بالسؤال من زوايا مختلفة وعبر أجهزة مفهومية ومناهج متنوعة ، وبقيت رغم تقادم عهدها نسبياً تولّد إلى اليوم اجتهادات لاحقة . فالدراسات المتصلة بالأسلوب ما فتئت منذ أن نشر شارل بالي (ت. ١٩٤٧) مؤلفه : " مباحث في الأسلوبية الفرنسية " (Précis de stylistique française) سنة ١٩٠٩^(١) تتلاحق وتتكاثر ، حتى تراكمت فأصبح للأسلوبية بمقتضى ذلك رصيد ضخ من الكتابات و" تراث " وفير من الدراسات ، لا شك أنّ القارئ إذا ما أراد أن يفيد من حقل الأسلوبية إفادة حسنة سيجد صعوبة كبيرة في الاطلاع على هذا الرصيد الضخم من المؤلفات ، لذلك فهو في أمس الحاجة في هذه الأيام إلى لون مخصوص من الكتابات تيسر له هذه

المعرفة وتقريبها إليه بعد اختزالها دون إخلال حتى ما إذا أراد الخوض فيها والدخول إليها عرف كيف يخرج منها وقد حصل له النفع وتمت له الفائدة . ولعل كتاب " الأسلوبية " (La stylistique) الصادر سنة ١٩٩٢ أحق بأن ينسب إلى هذا النوع من الكتابات . تامين (J. G. Tamine)^(١) لا تعرف في هذا الكتاب بأعلام الأسلوبية وهم كثيرون ، ولا بأعمالهم وهي متعددة ، ولا باتجاهاتهم وهي متنوعة ، كما أنها لا تخوض في قضايا الأسلوب من وجهة نظرية ، ولا تقوم بمراجعة فكرية لهذا الحقل المعرفي ، وإنما هي تضع هذا الكتاب الذي تتوجه به إلى أساتذة الفرنسية بالمرحلة الثانوية وإلى طلبة أقسام الفرنسية لتجنب دارسي الأدب المسقوط في مزلقين خطيرين كانت قد عابنتهما عن كذب بحكم اضطلاعها بمهمة التدريس . يمثل المزلق الأول في أن يتحول الدرس الأسلوبي إلى مجرد عملية آلية، يقتصر فيها على استخراج قائمة للأساليب البلاغية التي يضمها النص بطريقة جافة تسلبه حرارته وتفقده خصوصيته ، أما المزلق الثاني فهو أن يتحول الدرس الأسلوبي إلى شرح أدبي (explication littéraire) ينطلق فيه من تأويل لا ينهض على تفصيل للقول في نظام الكلام وأساليب التصوير ، التي بها استوى النص نصاً أدبياً له ملامح وأسماء تفرده عن غيره من النصوص .

وهكذا فإن هذا الكتاب كان حاصل حيرة بيداغوجية ، رمت صاحبه من ورائه إلى أن تضع في حوزة قرائه المفاهيم والأدوات الأساسية التي تمكنهم من استخراج الظواهر الأسلوبية التي يحتوي عليها النص وتصنيفها والتصنيف الصحيح ، الذي يفتح لهم في مرحلة ثانية من التحليل دروباً وآفاقاً تسوغ لهم أن يكسبوا تلك الظواهر التي كانوا قد استخرجوها دلالة ، بعد وصلها بمسائل تدور حول طبيعة النصوص التي تنتزل فيها ؛ وبذلك يتسنى للدارس أن يعثر على خيط ينظم ملاحظاته وعلى عصب يشد ما توصل إليه من نتائج شذاً يجنبها

أن تكون مشتتة غير منتظمة ، ويصل وصلاً لطيفاً بين ما هو دال وما هو إلى الدلالة ينتسب . والكاتبة لا تخفي على القارئ استفادتها من مباحث متعددة لها علاقة بالأسلوبية وطيدة وبالنص الأدبي صلة وثيقة ؛ بعضها شاحظ في القدم تقليدي كالبلاغة ، وبعضها لم يعض عليه حين من الدهر طويل كالأسلوبية التقليدية (la stylistique traditionnelle) واللسانيات ؛ وبعضها الآخر جديد طارف بدأت تصلنا أصداؤه منذ سنوات ، كالتنظريات التي تتصل بالملفوظ (L'enoncé) وبهمنية التلفظ (L'enonciation). ويقدّر ما كانت مرجعيات الكاتبة متعددة متنوعة ، فقد آلت على نفسها أن تجنّب ما استطاعت هذا الكتاب كل نزعة تفرق في التجريد والشكلنة (Formalisation) وتكثر من استعمال المصطلحات ؛ حتى تمكن جمهوراً من القراء عاداته بدقيل المصطلحات حديثة من متابعة العروض التي ضمها الكتاب ومن التدرب على التحليل الأسلوبي من خلال التطبيقات المقترحة ، وهي تطبيقات ترسخ الكاتبة من خلالها سنة حميدة درجت عليها في مؤلفاتها السابقة ، تتمثل في الجمع اللطيف بين العرض النظري والتحليل التطبيقي ، جمعاً يجعل من التطبيق مرآة تجلي ما دق وخفي في العروض النظرية ؛ ووسيلة لتجويد النظر في مسائل نظرية دقيقة وأداة بها تستدرك الكاتبة ما أغفلته أو لم تتلطف في الإشارة إليه والتعقّب فيه في العروض النظرية .

هذه مقدمة الكتاب ، وفيها كما بيّنا رسم لخطة العمل وتحديد لأهداف الكتاب ؛ أما المتن فإلى جانب فهرس المواضيع وقائمة المراجع الموجزة وكشاف المصطلحات ، فإنّه يضم فصولاً أربعة تكاد تتساوى في كمّها وكيفية عرضها : انصرف الفصل الأول منها للحديث عن الشعر واتخذ الفصل الثاني للرواية واهتم الفصل الثالث بالمرسح وخصّ الفصل الرابع النصوص الحجاجية بالدرس .

ولئن كانت سائر الفصول على جانب من الأهمية متساو ، فإننا

منوثر الفصل الأول - فصل الشعر - على غيره من الفصول بالحديث حتى تبسط أجنحة القول فيه آملين العودة - إلى بقية الفصول في مناسبات قادمة . وقبل أن نشرع فيما استقر عليه عزمنا ، لا يفوتنا أن نذكر بأن تامين إذ تخرج كتابها على هذا النحو متبعة تلك القسمة الرباعية ؛ مفردة لكل جنس من الأجناس الأربعة المذكورة فصلاً فإتها تطلق من زعم أشارت إليه في مقدمة الكتاب وهو زعم أمسي كاليقين في الدراسات الأسلوبية القريبة العهد ما انفك ميشال ريفاتر (M. Riffaterre) يلج عليه والمتمثل في أنه " لا توجد ظاهرة أسلوبية تتوفر على معنى قار في حد ذاته فالسياق الذي تنتزل فيه الظاهرة هو وحده الذي يكسبها معنى"^(٣) . ويمتدحها دلالة . وهذا ما أسلم الكاتبة إلى التعويل على مفهوم أنماط النصوص (Les types de textes) ، باعتباره الأداة الناجعة والملائمة لتحليل النصوص ؛ **ذلك أن النص ليس واحداً من حيث نوعه في كل مرة وإنما هو شعري تارة روائي أخرى مسرحي تارة ثالثة حاجي طوراً رابعاً . وهذا ما جعل المؤلفات تحدد العزم على " أن تكشف كيف يقتضي كل جنس أدبي تشكيلاً لسانياً معيناً ويطرح على الكاتب قضايا مخصوصة"^(٤) . وبناء على ذلك فإن الحديث عن الأسلوب لن يغدو حديثاً عاماً مطلقاً مثلما درجت على ذلك الدراسات السابقة ، وإنما يتحول إلى حديث عن أسلوب بعينه يتنزل في سياق محدد داخل النص مخصوص ، وذلك النص ينتمي بدوره إلى جنس أدبي معين يضم نظائر النصوص وأشباهها"^(٥) .**

إن تامين تعول في الدراسة الأسلوبية على مقولة الأجناس الأدبية ؛ وهي مقولة قادت هذا الكتاب إلى ما هو عليه من فصول وأرشدت صاحبه إلى تلك القسمة الرباعية ، وجعلت العنوان مطلقاً دون تقييد ولعل هذا مكن الطرافة وجانب الإضافة في هذه الدراسة .

تعترف تامين في التمهيد الذي صدرت به فصل الشعر بأن

الشعر مجال ملثم للدرس الأسلوبي ، وأرض صالحة يمكن للأسلوبي أن يقضي وطره فيها دون كبير عناء ، لاسيما إذا تعلق الأمر بالنصوص الشعرية المنظومة ، ذلك أن الشعر من أقدم الممارسات الأدبية التي تعاطاها الناس إبداعاً وتقعيداً ؛ حتى صار ممارسة تجري على نظام وتخضع لسنن وترضخ لقيود مرسومة ، وضعها نقدة الشعر وراحوا يطالبون الشعراء بالسير على هديها فيما يكتبون حتى لا يكونوا في حل منها . ومن هنا توجب على الدارس الأسلوبي أن يقف على قواعد الشعر وأركانه ، حتى يدرك إلى أي حد تمارس تلك القواعد تأثيراً على نظام النص الشعري وعلى تحديد هيئته وكيفية جريان الكلام ؛ وفي نفس الوقت يدرك الدارس مدى استجابة الشاعر للسنن ومسابقتها لها ومدى خروجه عنها . ولعل هذه الفكرة هي التي وجهت تحليل تامين لقصيدة فارلان (Verlaine) " بعد ثلاث سنوات " (après trois ans) ؛ ذلك لأنها أفردت قسماً أول من التحليل بحث فيه عن وجه الاتباع ومظاهر خضوع الشاعر لقواعد النظم والعروض ، ثم نظرت في القسم الثاني في جوانب الخروج والإبداع^(٦).

أما النص الشعري عند تامين فهو كائن على غاية من التركيب والتعقيد ، لما احتوى عليه من مقومات شتى له عديد المظاهر والوجوه . فالنص الشعري كغيره من النصوص له وجود مادي على الورق مستقل عن كل قراءة وتأويل ، وهو نص يحيل على مرجع ولكنه مرجع مفارق لعالمنا الذي فيه نقيم ذلك أن " كل نص يتضمن إنشاء لكون مخصوص"^(٧) ، مقدماً تصوراً معيناً للوجود ، والنص الشعري أيضاً سليل ذات مبدعة لها اختيارات وتجارب وأهواء تعيش في زمن هو أيضاً له قواعد في قول الشعر وسمت عليه يسير الشعراء ، والنص الشعري في نهاية المطاف موضوع تقبل وقراءة إذ هو يستهدف القراء ويتوجه إليهم ، كي يتدبروه بالقراءة ويوجدوا النظر في هيئته مراراً وتكراراً . إن

النص الشعري في عين تامين واقع تحت " سلطة " المبدع وسلطة الجمهور وسلطة اللغة أيضاً ، كل يريد أن يخضع النص لسلطته ويجذبه إليه بإحكام القبضة عليه ؛ والنص في ذلك " حران حيران " بين أن يرضي هذا الطرف أو ذلك أو الأطراف جميعها ، وبين أن يركب شهوته فينتقل غير عابئ بأحد الأطراف فائضاً عن كل حد فائتاً من كل عقل . ويبقى نصيب اللغة في العملية الشعرية والفرأ ؛ ذلك أن " الأمر وإن اقتصر على دراسة اللغة وحدها والبحث في كيفيات جريان الكلام فإنه لا يخلو من صعوبة وتعقيد لأن الشعر ينشأ (...) من التقاء نظام اللغة بنظام الإيقاع ونظام العروض " (٩) الذي يكون رافداً للغة مصاحباً لها ؛ ونعل هذا أن يفسر العلاقة التي كانت تصل بين الشعر والموسيقى والرقص في غابر العصور " ففي الأثعار البدائية كان الشعر متصلًا بالغناء والرقص وما كان يدرك لدى الأطفال الصغار دون حامل إيقاعي خارجي كالضرب باليد على اليد أو بالرجل على الأرض . ويجب ألا نغفل عما كان يقوم في الثقافة الغربية إلى حدود القرن السابع عشر على الأقل من وثيق الصلة بين الشعر والموسيقى ؛ ذلك أنه في هذا العصر وتحديدًا في اللحظة التي ضعف فيها إتشاد الشعر إلى الموسيقى تم وضع قواعد العروض " (١٠) . وهي قواعد وإن اعتمدت عناصر من صلب نظام اللغة كالمقطع ، فإنها ليست ذات طبيعة لسانية بل هي مواضع تقع خارج اللغة وتسمح "بإنشاء إيقاع عروضي يتصل على وجه الخصوص بعدد المقاطع وبترجيح الأصوات كما هو الشأن بالنسبة إلى الغافية والإيقاع إذ ينصب على اللغة فإنه يخضعها إلى عادة تنظيم حقيقية " (١١) . وبهذا فإن القصيدة هي حاصل بناء وتشكيل يقتضيان توأمة بين مختلف المستويات اللغوية الصوتية منها والنحوي والمعجمي والبلاغي . واستناداً إلى ذلك ترى تامين أن أول مهمة مناهضة لعهد الأسلوبية والتي تسبق كل تأويل للقصيدة تتمثل في إعادة تنضيد هذه المستويات

والوقوف على الكيفية التي بها تتجانب وتترابط وبيان مدى اتصالها بالنظام العروضي ؛ ذلك أن الإيقاع هو عمدة الشعر وعليه التعويل ، وكل المستويات متصلة به مسهمة في بلورته . ولهذه الأهمية التي يكتسبها الإيقاع بدأت تامين حديثها به .

تعرف تامين الإيقاع على كونه " كل تشكيل لجملة من العناصر التي تم وسمها بطريقة مختلفة ، كما هو الأمر عندما تختلف الأرمئة قوة وضعفاً والمقاطع طولاً وقصراً ، ويقتضي الإيقاع إعادة للوحدات وتقارباً في الأرمئة والهيكل ^(١١) . إلا أن تامين تستدرك وتقر بأن الإعادة يمكن أن تكون منتظمة تمام الانتقال ، كما يمكن أن تجري على نمب متفاوتة أي وجه تقريبي . وتضيف الكاتبة حقيقة أخرى تتمثل في أنه إذا كان هناك إيقاعات تم ضبطها وتلقينها بطريقة مسبقة ، كما هو الأمر في الإيقاع العروضي ، فإن أغلب الإيقاعات تبقى غير مقننة وما العروض وأوزان البحور إلا طريقة من طرق متعددة بها ينشأ الإيقاع ؛ ذلك أن الشعراء وكذلك الناثرين يجدون في حوزتهم وسائل متنوعة تختلف باختلاف اللغات وخصائصها ، متى اعتمدها تحقق لهم الإيقاع ^(١٢) . وتشير تامين إلى أن دور المحلل الأسلوبي في هذا المستوى ، هو أن يقف على العلاقة التي تتعد بين مختلف هذه الإيقاعات ؛ وهذه الملاحظة دفعت الكاتبة إلى استعراض خصائص كل من الإيقاع اللغوي والإيقاع العروضي ، وما ينعقد بينهما من صلات تتراوح بين المطابقة والمنافرة . أما خنية الإيقاع اللغوي ولبنته الأولى ، فإنها تقوم على التقابل بين المقاطع المشددة (syllables accentuées) ؛ والمقاطع غير المشددة (syllables atones) ، فيما ينهض الإيقاع العروضي على جملة من القواعد والأركان بعضها متصل بحساب المقاطع وعددها ، وبعضها الآخر متصل بالقاسمة (La césure) وهي قواعد متى لم يقع الإخلال بها ، حدثت المطابقة بين الإيقاع اللغوي والإيقاع العروضي ؛ وإذا لم تراع كانت

المنافرة بين النظامين والتي تتجلى فيما يسمى بالتضمين (Penjambement) ، الذي يكون خارجياً فيجعل الأبيات متعلقة بعضها ببعض تركيبياً ، ويكون أيضاً داخلياً أي عندما يتصل الأمر بتعليق المصراعين بعضهما ببعض^(١٣) . ومثلما يسهم تكرر عدد المقاطع والتفعيلات في إيقاع القصيدة ، كذلك يسهم تكرر الأصوات وترجييعها في ظهور الإيقاع ، لاسيما إذا ما توزعت هذه الأصوات على هيئة منتظمة وانتشرت في أرجاء من النص مهمة ، مثبته بذلك اللبنة الإيقاعية والتركييبية مرشدة القارئ إليها . وبالإضافة إلى ما تنهض به المجانسات الصوتية من وظيفة إيقاعية ، فإن لها دوراً في إقامة شبكة من الدلالات في النص . فالأصوات إذا ما انتلفت على نحو مخصوص ترتب على ذلك الإلتلاف شبكة من العلاقات بين الأصوات والمعاني ما كانت لتوجد لو لم يحصل هذا **النسيج من الأصوات** ؛ وتبقى القافية أهم ركن يشد نسيج الأصوات ويمسكهم في شبكة الدلالات ذلك أن المماثلة الصوتية بين القوافي تستدعي مماثلات دلالية أو على الأقل تداعياً بين الدلالات (les associations sémantiques) . ولعل هذا يلتقي مع دعوة جاكبسون الدارسين إلى عدم الاكتفاء في دراسة القافية بالجانب الصوتي ، " فعلى الرغم من أن القافية تنهض تعريفاً على الترجيع المنتظم للصوت أو لجملة من الصواتم المتوالية ، فإننا سنقوم باختزال مخفٍ ومجحف لو قلنا بمعالجة القافية من زاوية الصوت فحسب ، ذلك أن القافية تقتضي علاقات دلالية بين الوحدات التي تصل بينها " ^(١٤) ولما كانت القافية ترجيعاً صوتياً يجري على نظام (répétition codée) ؛ فقد عرضت تامين لأنواعها وأقسامها سالكة في ذلك سبلاً مختلفة ، فإذا نظرنا في آخر حرف مكتوب في القافية توزعت القوافي إلى نوعين : قواف مؤنثة (rimes féminines) وقواف منكّرة (rime masculines) . أما إذا نظرنا في آخر صوت تتلفظ به القافية فإننا نجد القوافي الصائكة

(rimes vocaliques) والقوافي الصامتة (rimes consonantiques) . ولم يفت تامين أن تتعرض إلى ثراء القوافي وفقرها اللذين يرتبطان بعدد الأصوات والمقاطع التي يلتزم الشاعر بإعادتها ، فهناك القافية الفقيرة (rime pauvre) التي يقتصر فيها على استعادة صوت واحد ، وقافية الكافية (rime suffisante) التي يستعاد فيها صوتان ، وهناك القافية ذات المقطعين (rime dissyllabique) وهي التي يتكرر فيها مقطعان . ولم تنس المؤلفة وهي تعرض للقافية أن تنبه إلى ما لها من دور في بناء القصيدة ومقاطعها " (strophes) بحسب طريقة التوزيع التي يتوخاها الشاعر .

وفي ختام حديثها عن المستوى الصوتي طرقت المؤلفة مسألة علاقة الصوت بالمعنى في النص الشعري ؛ وانتهت فيما انتهت إليه إلى أن الشاعر ينشد من خلال بحثه عن المجامع الصوتية تجاوز قصور اللغة عن إحكام عقد الصلة بين الصوت والمعنى ، لينتقل بهذه العلاقة من محض الاعتبار وعفو الاتفاق إلى شيء من التبرير والمنطق ، حتى يصبح الصوت منبأ بالمعنى مخبراً عنه مرشداً السامع إليه في غير صعوبة^(١٥) . بما يشهد من جديد على أن الشعر بناء واع للغة ، و" ليس إطلاقاً لها في غفلتها وعفويتها " . فلا شيء في الشعر يرد عفواً حتى وإن اتصل الأمر بعلاقة الصوت والمعنى فكل ذلك يزيد في رسم معالم النص الشعري وفي تحديد هويته ويجعل من القصيدة على حد تعبير بعضهم " كونا في منتهى التنظيم " . إلا أن تامين تشير إلى أنه إذا كانت الدراسات التجريبية قد أبانت عن وجود رمزية صوتية عامة^(١٦) تتصل بكل اللغات ، فإن ذلك يبقى في إطار محدود لا يعتد به . ولقد معنى الشعراء في كل الحقب إلى توظيف تعبيرية الأصوات ولكن لغايات ومقاصد مختلفة ؛ فالشعراء الكلاسيكيون رموا من خلال الترجيعات الصوتية ، إلى محاكاة أصوات الطبيعة وإلى الإحياء بجملة من المشاعر،

أما الرومنطيقون فصار الهدف معهم من ترجيع الأصوات هو الجانب الموسيقي والتأثيري . وهذا ما أفضى بالكاتبة إلى نتيجة مهمة وهي "أن نلزم الحذر فلا نقتّم في كل الأحيان نفس التأويل للظاهرة الواحدة وأن ننزلها في زمنها ، دون أن ننسى أن الصوت عدا حالات محدّدة (...) ليس له قيمة في حد ذاته (...) ذلك أن الصوت لا ينشئ المعنى وإنما هو يثبته" ^(١٧) لاسيما إذا ما اتصل الأمر بالقافية ، فالترجيحات الصوتية التي تنشأ بين كلمة وأخرى توحي كما سلف بتداعيات دلالية . وبعد أن عرضت تامين لعنصر الإيقاع والخصائص الصوتية للشعر : انتقلت إلى ركن ثان مهم تناولت فيه الخصائص المعجمية وأساليب التصوير الشعرية وقد سميت هذا الركن بالغرابة (Pétrangereté) . إلا أن الكاتبة تفهم الغرابة فيما يفاير ما هو سائد لدى النقاد ، فهي تقرّ بأن أغلب النقاد قد وقفوا على غرابة اللغة الشعرية ؛ وهي غرابة سواء فرضتها القيود العروضية أو كانت نتيجة رغبة الشاعر في القطع مع الشائع ، فإنها تمثل في كلتا الحالتين شذوذاً ولغة قائمة الذات ، وخلافاً لهذا الرأي الشائع ترى تامين أن غرابة لغة الشعر ليست متأدية من انتهاك للقواعد المعهودة في الكلام ؛ لأن من يروم أن يكون كلامه مفهوماً ورسالته واضحة تصل متلقيها بيسر ، فليس من المعقول أن يجعل كلامه خارج مواضع الجماعة اللغوية . وإنما الغرابة هي نتيجة استغلال طاقات اللغة الممكنة التي لا يظن الناس إليها ؛ فليست المسألة عدولاً عن القاعدة " بقدر ما هي استغلال لإمكانات اللسان المهملة في الغالب" ^(١٨) .

إن اللغة في نظر تامين بمثابة المنجم الذي لا ينضب (Une mine inépuisable) ولا ينفي عن العطاء ولا يردّ من جاء ينشد فيه معدناً ، غير أن أغلب الناس يقتنعون بالوقوف على سطح هذا المنجم ، مكتفين بما ظفروا به من معادن وضيعة ؛ وقلة أولئك الذين يغامرون فيحفرّون في ذلك المنجم ، أنفاقاً تفضي بهم إلى نفيس المعادن وغالي الذرّ ، إنهم

الشعراء الذين يحذقون فن استكدار اللغة واستكراجها وخطب ودها وكسب رضاها كي تغمرهم بإمكانات في القول هي بها ضئيلة على غيرهم ؛ لذلك تعز تلك الطاقات الكامنة وذلك الرصيد الثأوي في القاع على القاتعين بشائع الكلام ومعهود القول . إن في اللغة إذن طاقات بارزة ظاهرة مطروحة على الناس تمثل وجهها الظاهر وسطحها البارز . ولكن لغة أيضاً وجهاً آخر هو تلك الطاقات الخفية المحجوبة المكنونة التي تنتظر ماهرأ يجلوها وحاذقاً يرفع عنها النقاب ويكشف عن فتنها . وتشير تامين إلى أن غرابة اللغة الشعرية تتجلى أول ما تتجلى في المستوى المعجمي ، وذلك باستعمال مفردات تنتمي إلى مجالات من القول معونة ، ولكن هذا الاستعمال يتفاوت من نوع شعري إلى آخر ومن عصر إلى عصر يليه ، فالشعر الكلاسيكي مثلاً يركن إلى استعمال الألفاظ النبيلة ذات " النصب الشريف " (*Mots élevés et nobles*) ، على خلاف الشعر الحديث الذي يجنح إلى ما هو من الألفاظ سهل وبسيط يعبر عن حقائق شائعة ؛ ويمكن أن تكون الغرابة نتيجة اقتراض الشاعر بعض كلامه من عصور قديمة (*Les archaïsmes*) ، أو من لغات أخرى وسجلات مفارقة^(١٩) . وتذهب تامين إلى أن هذه الألفاظ لا تتوفر على نصيب من الشعرية في حد ذاتها ؛ ولكن استعمال الشاعر لها ومزجه بين المجالات للمتنافرة يمكن أن يسهم في غرابة لغة الشعر وخصوصيتها . كما تقول تامين بأن المعنى الذي يخلعه الشاعر على الكلمات يمثل عاملاً مهماً في خصوصية معجم الشعر وألفاظه ، من ذلك أن عدداً من الشعراء مثل مالرميه (*Mallarmé*) وفاليري (*Valéry*) وس. ج - بارس (*S. J. Perse*) يرجعون أحياناً إلى الكلمات معانيها الأولى ، بعد أن اندثرت في الأذهان وهجرها الجمهور إلى معان جديدة ؛ كما أنهم قد يكسبون ألفاظاً شائعة دلالة اصطلاحية تقنية ، كما هو الأمر مع س. ج - بارس وهكذا فإن الشاعر يخصب الكلام ويقني الألفاظ ويبعث ميث الدلالات وينفخ في روح الكلمات التي انطفأ بريقها ، ليرد إليها الحياة بعد أن كاد الناس يهجرونها فتغدو من " مسقط

القول " و " رذل الكلام " ، وهو في كل ذلك يروم استغلال جميع طاقات اللغة الظاهرة منها والكامنة المستعملة والمهملة ؛ حتى تغدو جميع الألفاظ مادة صالحة و " مورداً غنياً " يمتح منه الشعراء ، إذ لا وجود لألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية ، وإنما في ليل الشعر تستوي كل الألفاظ ووحده السياق هو الذي يرفع هذه اللفظة ويحط من تلك^(٢٠).

ومثلما تتجلى غرابة اللغة الشعرية في المعجم ، فإنها تتجلى في الصور أيضاً (Les figures) ؛ وتذكر تامين بأن التراث البلاغي الغربي كان ينزل الصور في مستويات ثلاث : مستوى صوتي صرفي وهي الصور الإتشائية (Figures de diction) كالقافية ، كما تكون الصور في المستوى التركيبي فتحدث إذك عن الصور البنائية (Figures de construction) ، وتكون أيضاً في المستوى الدلالي عندما يتصل الأمر بالصور الدلالية أو بالمجاز (Figures de signification ou tropes) . ومن أبرز الصور البنائية تلك تامين عند القلب (L'inversion) ، الذي يخص الصفات في تقديمها أو تأخرها عن الموصوفات لغاية الإبراز والإظهار ؛ إلا أن المؤلفة تنبه إلى ألا نقع في الخطأ فنقول متى صادفنا قلباً إن الشاعر قد قصد إلى ذلك ، إذ يحدث أن يركب الشاعر هذه الظاهرة دون اختيار ، كأن توجه إليها قيود القافية وقواعد القاسمة وحساب المقاطع. أما الصور الدلالية أو المعاني المصورة فهي كثيرة متنوعة ؛ نكتفي تامين بالوقوف عند ثلاث منها لما لها من أهمية ، وهي الكناية (La synecdoque) والمجاز المرسل (la métonymie) والاستعارة (La métaphore) . وقد جمعت المؤلفة بين الأولى والثانية فجعلتهما قسماً يقابل قسم الاستعارة ، فالمجاز المرسل يجمع بين طرفين تكون العلاقة بينهما حقيقية أساسها التجاور في المكان أو الزمان ، وكذلك الكناية فهي " تنهض على رابط موضوعي اقتضائي "^(٢١) ؛ وهذان النوعان من الصور اطرّد استصاليهما في الشعر الكلاسيكي لأنهما ، والتفسير لتامين ،

كانا يستجيبان للنموذج التصويري في ذلك العصر الذي يطلب الوضوح في الصورة حتى يجد المتقبل إلى فهمها سبيلاً سهلة . ولكن هذه الصور ، والاستدراك لتأمين ، تكون على وضوحها وصفاتها قليلة " الإجاب " والإنتاج للدلالة شحيحة بالمعنى تضمن على من يقرأها بغزير المعاني ، فهي لا تسمح للخيال بأن يجنح بعيداً ويوغل في التأول والافتراض ، ليكشف ما خفي من الصلات ورق^(٢٢) . وعلى نقبض هذا الضرب من الصور تكون الاستعارة مركبة الهيئة معقدة النظام ، حتى إن كل التعريفات التي حاول أصحابها أن يحدوا بها الاستعارة ويحيطوها بنطاق ظلت ناقصة غير جامعة لا تصدق إلا على قسم منها . ومن مشهور التعريفات الذي ترجمه تامين إلى كوينتيليون (Quintilien) ، ذاك الذي يحد الاستعارة بكونها تشبيهاً مختصراً (Une comparaison abrégée) وهو تعريف لا تراه المؤلف يقيم حدوداً واضحة بين ما هو تشبيه وما هو استعارة ، ولا يوضح الكيفية التي يشتغل بها كل واحد منهما ؛ ذلك أن الاستعارة إذ تسقط أداة التشبيه فإنها تصهر طرفيها في وحدة خلقة ، وهذا ما يجعلها تفارق التشبيه . ومن التعريفات الشائعة أيضاً تلك التي تقيم الاستعارة على المشابهة بين طرفيها ، ولكن تامين تعرض على هذا الرأي من جهة أن وجه الشبه بين طرفي الاستعارة يمكن أن يكون موضوعياً يدركه المتقبل ويقع عليه دون كبير عناء ، ولكنه في معظم الأحيان يكون ذاتياً ينشئه المتكلم^(٢٣) إنشاء ، فالشاعر يظن دون سائر الناس إلى علاقات شبه دقيقة تجمع بين أطراف بعيدة لا يبدد إلى ذهن المتقبل البتة الجمع بينها . وهذا ما جعل تامين تنتهي إلى نتيجة مهمة مفادها أن المشابهة ليست هي التي تحد الاستعارة وتحكم نظامها ، وإنما الاستعارة هي التي تفرض المشابهة وإن لم توجد موضوعياً^(٢٤) . وتضيف تامين أن هناك توجهاً ثالثاً في تعريف الاستعارة، ترجع طلائعه إلى أرسطو يقيم الاستعارة على مقايضة (Analogie) لا على

مشابهة (ressemblance) كما رأينا . والمقايسة لا تقوم على علاقة بسيطة بين طرفين كما هو الأمر بالنسبة إلى المشابهة ، وإنما هي تقوم على علاقة مركبة تجمع بين طرفين ، كل طرف يتكون من عنصرين تقوم بينهما علاقة كقول الشاعر الفرنسي س. ج - بارس " طفولة النهار " (L'enfance du jour) ، فالطفولة تقوم من الحياة ومن عصر الإنسان مقام الصبح من النهار .

الطفولة / الحياة = الصبح / النهار

ولم يلت تامين ، وهي التي جعلت من دراسة الاستعارة من وجهة تركيبية موضوع رسالة الدكتوراه ، أن تؤكد على ضرورة اعتماد التركيب في دراسة الاستعارة وتصنيفها ، لأنه إذا كانت أصناف الاستعارة متعددة فإن المقاربات تكون هي أيضاً متعددة نعدداً لا يلغضي إلى التباذ وإلما إلى التكامل^(٢٥) . وأفردت تامين في خاتمة دراستها للاستعارة فقرة مهمة للكيفية التي بها تشتغل الاستعارة ، ولما تحدثه من تأثيرات في العقل والنفوس ، فالذي يجمع بين الاستعارات على اختلاف أصنافها هو كونها تقرب بين أطراف تنتمي إلى حقول مختلفة ، وتكشف عن التحشاش (l'intrusion) المحسوس في اللغة . ومثلما أشار المنظرون الكلاسيكيون إلى ذلك فإن للاستعارة قدرة على " أن توضح وتجسد ما كان من العناصر مجرداً " ^(٢٦) حتى تصيره مرئياً " فنقلب السمع بصرأ " ، كما أن لها قدرة على أن تجعل للأشياء والمفاهيم حضوراً أكثر . وكما تخاطب الاستعارة العين فإنها تتوجه إلى حاسة السمع أيضاً ، فكثير من الاستعارات لا تقع على جامع بين أطرافها يبرر قيامها إلا تلك الصلات الصوتية التي تجعل المستقبل ينتبه إلى الجانب المحسوس من اللغة ، وإلى المواد الصوتية التي تشكلت منها ، وإلى قدرتها على إبداع دلالات لا يأتي عليها عدٌ وإلى وظيفتها الرمزية . ولما كانت الاستعارة تجمع بين أطراف تعود إلى حقول متباينة فإنها تعد قادحاً للفكر (unc

(stimulant de la pensée) ، ولعبة يجد فيها العقل متعة ؛ ذلك " أن كل استعارة تحتوي وإن بدرجات مختلفة على نصيب من الفسوض ^(٢٧) هو الذي يمثل المعبر إلى القراءة والتأويل . وتنتهي تامين إلى ذكر وظائف أخرى للاستعارة لا تنبسط في تحليلها ؛ فقد تكون الاستعارة أداة تزيينية زخرفية (fonction ornementale) ، كما تكون أداة يستعين بها الشاعر على البرهنة والمحااجة (fonction argumentative) ، وقد تكون ترجمة للمشاعر حاملاً لأحلام الشعراء وتوهماتهم (Les fantasmes et les rêveries) حينما " تتمتع الرؤية وتضيق العبارة " . وآخر لون من الصور عرضت له تامين هي الصور ذات المنحى الذاتي ، واختارت له نموذجاً المكيفات (Les modalités) ، التي تطرأ على الكلام فتلونه بنزعة ذاتية تشهد على حضور المتكلم فيما ينجزه من كلام . ولما كان الشعر إعراباً عن المشاعر وترجمة عن الأحاسيس في أغلب الأحيان ، سواء كانت مشاعر الذات الشاعرة مثلما هو الحال في الشعر الغنائي أو مشاعر الشخص (les personnages) كما هو الأمر في الشعر الدرامي ، تعين على المحلل الأسلوبي أن يبحث عن العلامات التي تطفو على سطح الكلام ، فتكون مفرداته وتكيف تراكيبه ؛ والتي إذا ما استأنس بها واعتمدها قادته إلى هوية المتكلم وكشفت له عما يدور في خلده من مواقف وآراء ولعل من أبرز تلك العلامات التعجب والاستفهام والأمر ... كما أن المحلل الأسلوبي مدعو إلى الوقوف عند بعض الأفعال اللغوية كالطلبية والتظلم والندبة ... إذ من خلالها يتسنى للمتكلم أن يعرب عن جملة من المواقف تجاه الآخرين وإزاء الوجود ^(٢٨).

أما الركن الثالث الذي يميز أسلوب الشعر ، فيتمثل في خاصيتي التكرار (la répétition) والتوازي (le parallélisme) اللتين تقعان في مستوى الكلمات المفردة ومجموعة الألفاظ ومناويل الجمل ؛ منطلق تامين في ذلك " أن كل سلوك ينزع إلى التكرار " ^(٢٩) بما في ذلك السلوك اللساني . " وسواء قام التكرار على إعادة الكلمة أو على إعادة مجموعة الألفاظ فإن

المبدأ واحد ذلك أنه يمكن أن نميز بين التكرار الذي يقترب بمواضع مهمة من البيت أو الجملة والتكرار الذي يظهر بمحض الاتفاق^(٣٠). إلا أن المؤلف تضيف إلى هذين الضربين ضرباً آخرى تراها حقيقة بأن تنضوي في إطار التكرار . مثل العلاقات الاشتقاقية والجناسات الصوتية، التي تجمع بين عدد من الكلمات ليس لها نفس المعنى بالضرورة ؛ وكذلك الكلمات المتقاربة معنوياً ، بل إن تامين تذهب إلى أكثر من ذلك فتعتبر المقابلة (l'antithèse) ضرباً من التكرار ، باعتبار أن المقابلة لا يتسنى فهمها " إلا على أساس من الاشتراك الدلالي"^(٣١)، كما يتجلى في الغيلين "أقبل " و" اخرج " في قول بودلار (Baudelaire) :

أقبل من السماء العميقة أو اخرج من الهاوية.

أيها الجمال^(٣٢)

أما التوازي فهو عند تامين " حالة خاصة من التكرار المصحوب بتنويع"^(٣٣)، لذلك فهي تعرفه على كونه " استرجاعاً لنفس المنوال التركيبي في متتاليين أو أكثر متعاقبتين ، استرجاعاً يكون مرفوقاً بمتاثرات واختلافات في الإيقاع والصوت والمعجم"^(٣٤). وتذكر تامين بأن التوازي يقوم محددًا لكثير من أنماط الشعر كالشعر الشعبي الروسي والشعر الديني ؛ مثلما يكون النظم محددًا للشعر المنظوم ، علاوة على كونه أي التوازي يمثل عاملاً مساعداً للذاكرة في الثقافات الشفوية . وتحكم تامين في تصنيفها للتوازي وضبطها إلى ما ينعقد بين الأطراف المتوازية من صلات دلالية ، فتذكر ثلاثة أنواع : توازي الترادف (Le parallélisme synonymique) وتوازي التكابل (Le parallélisme antithétique) وتوازي التعداد (Le parallélisme énumératif) . وتذهب المؤلف إلى أن " هذه الاسترجاعات التي يمكن أن تفوق جميع صور العدول أهمية ، تتوفر على تنوع كبير من حيث دلالاتها"^(٣٥) ووظائفها ،

إذ هي تقوم بوظائف تأثيرية ذكرت منها وظيفتين هامتين هما الوظيفة التشديدية (fonction d'insistance) ، والوظيفة السحرية (fonction d'incantation) ووظائف نصية كأن يكون أسلوب التكرار والتوازي أداة تصل بين أجزاء النص ، أو ناهضاً بوظيفة بنائية معيارية (architectonique fonction) وهذا يحدث عندما تتكرر الالامة (le refrain) على نحو مخصوص^(٣٦) ، أو مضطعاً بدور إيقاعي (Fonction rythmique) لاسيما في النصوص الشعرية غير المنظومة^(٣٧).

هذه هي المستويات الثلاثة التي تمثل " أسلوبية الشعر " ، والتي رأت تامين أن المحلل الأسلوبي مدعو إلى أن يتوقف عندها ، لينظر في إيقاع القصيدة وأصواتها ، ويلتفت إلى غرابة المعجم وطرافة الصور البلاغية ، ويعرج على مختلف أنواع التكرار الجارية في مستوى الكلمات المفردة ومجموع الكلمات وعلى أنواع التوازي القائمة بين التراكيب والجمل حتى يقف على دلالاتها ، ويظهر بالوظائف التي يمكن أن تضطلع بها .

وإذا لم يكن منطلق تامين في التحليل الأسلوبي للشعر قائماً كما هو شائع على وحدات اللغة ومستوياتها ، حيث يتم البدء بدراسة الأصوات ليقع النظر بعد ذلك في المستوى الصرفي الاشتقائي فالمستوى التركيبي النحوي فالمستوى البلاغي ، ليتطرق بعد ذلك إلى الدلالة . فإن ذلك لا يعني أن المؤلف تهمل البناء اللغوي ودوره في العملية الشعرية ، فتقتض بذلك ما كانت قد أبرمته في التمهيد الذي ذكرت فيه " إن الكلمات والتنظيم النساني يمثلان القاعدة التي عليها تنهض جميع المقاربات للقصيدة الشعرية " ^(٣٨) . وإتما يرجع إلى أن المدخل عندها إلى التحليل والمسبيل إلى الوقوف على أساليب الشعر ، يتم من خلال جملة من المفاهيم تشف عن تصور محدد للأسلوب ، فقبل أن يبحث الأسلوبي في

أبنية اللغة ومستوياتها ، يجب عليه أن يتصاعل عمّ سيبحث وماذا سيستخرج ؛ حتى لا يكون عمله شبيهاً بعمل الباحث اللساني لا يتمدّد حدود الوصف . لذلك كان منطلق تامين في التحليل الأسلوبي مفهوميين أساسيين ، إليهما ترتد تلك المستويات الثلاثة التي توقفت عندها ، وهما مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة اللذين حاولت الدراسة أن تبحث عن تجليات كل منهما ، في أبنية اللغة وكيفية جريانهما في وحدات الكلام ومختلف الوظائف التي ينهضان بها داخل سياقات محددة ؛ بما يشهد على أن انطلاق المحلل الأسلوبي من المفاهيم ، لا يلغي الإحتكام إلى بنية اللغة والبحث في مستوياتها ، بقدر ما يحدد موضوع البحث ويضبط غاياته ويقيم الحدود واضحة بين عمل اللساني وعمل الأسلوبي^(٢٩).

فالانطلاق من مفهوم التكرار مثلاً قد قاد تامين إلى أن تبين كيف أنّه يتصل بالإيقاع إذ يجري في مستوى المقاطع كما يجري في مستوى الأصوات والكلمات والتركيب والجمل ، بل إن بعض الوجوه البلاغية هي أيضاً عرضة للتكرار^(٣٠). وكذلك اجتهدت تامين وهي تنطلق من مفهوم الغرابة أن ترصد الغرابة في مستوى المعجم ؛ وكذلك في مستوى التركيب أثناء طرقها للوجوه البلاغية ، إذ هي والكلام للجرجاني "من مقتضيات النظم وعنهما يحدث وبها يكون لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يتوخّ فيما بينها حكم من أحكام النحو"^(٣١). ولا يفوتنا أن نذكّر بأن تامين وهي تعول على هذين المفهومين ، فتعقد عليهما التحليل الأسلوبي ، وتجعل منها بمثابة القول الذي عليه تتسج خيوط التحليل ، كانت تصدر في ذلك عن موقف يجمع بين فهمين راجعين للأسلوب طالما فرق الدارسون بينهما ، فهم أول من يرى في الأسلوب عدولاً وانحرافاً ، وفي اللغة الشعرية غرابة واختلافاً ، وفي الشاعر صوتاً متفرداً عن صوت الجماعة " وجناحاً خارجاً عن السرب " . وهو تصوّر حاولت تامين أن تحد من شططه وغلوّاته " فهيت أن المسألة في قضية الغرابة ليست خروجاً

واختلافاً بقدر ما هي استكمال مخصوص لإمكانات اللسان . أمّا الفهم الثاني الذي راجع عن الأسلوب ؛ والذي تبنّته المؤلفة إلى جانب مفهوم الغرابة ، فهو الذي يرى أصحابه على خلاف الرأي السابق أن الأسلوب ليس كاننا فيما هو " يتيم " غريب " " فريد " ، وإنما الأسلوب جار في ما هو مطرد منتشر . ومثلما عدت تامين من التصور الأول ، فإنها قد حاولت أيضاً بما ابتدته من ملاحظات وردت مبثوثة ، أن تخفف من حدة هذا التصور حتى يغدو وجيهاً ، فبيّنت كيف أن وجوه التكرار متنوعة وضروب الإعادة متعددة ، منها ما كان إعادة مطردة منتظمة ، كما يحدث في الإيقاع العروضي ، ومنها ما كان يحدث على وجه التقريب ومنها ما هو جار بمحض الاتفاق . وكلها إمكانيات واردة واحتمالات جائزة للشاعر أن يحقق منها ما كان أنهض على بحث الإيقاع وإحداث التأثير . ولعل هذا أن يسلمنا إلى القول بأن تامين وهي تجمع بين مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة وتعّدّل من حدة كليهما ، تنجح إلى اعتبار الأسلوب اختياراً ، أو إن شئنا التحريّ إلى جعل مفهوم الاختيار يستوعب مفهوم التكرار ومفهوم الغرابة^(١٧) .

إن هذا القمم الذي عرضنا له بشيء من التبسيط لا يسترعي انتباه القارئ المختص بمحتواه ، فالأفكار الواردة فيه لا تضيف كثيراً إلى ما هو موجود في الدراسات الأسلوبية ؛ بل إنها أي تلك الأفكار لا تختلف كثيراً عما ورد في كتاب " مدخل إلى تحليل الشعر " ، الذي أنجزته المؤلفة رفقة زميلها ج. مولينو . وإنما هو يثير الانتباه لأسباب أخرى يمكن أن نعتبرها من قبيل المزايا والحسنات ، من ذلك أن صاحبته تصدر فيه عن وعي واضح بقضية " تفاعل الأساليب والأجناس " . إذ تنبه إلى أن الأساليب لا تكون مطلقة ، وإنما هي على صلة وثيقة بالأجناس الأدبية التي تستخدم فيها ، والنصوص التي تحل بها منتقضة بذلك على ما كان سائداً إلى فترة غير بعيدة . ذلك أن " اهتمام نقاد الألب المتزايد

بمسألة الأجناس لم يولكبه اهتمام بعمل الأساليب في الأجناس ، واهتمام دارسي الأسلوب بالأساليب لم يولكبه اهتمام بأثرها في تحديد الأجناس^(١٢) كما أن المؤلفة ، وهذه مزية لا تقل قيمة عن المزية السابقة ، قد استطاعت أن تقدم ، بعد عملية اختيار لا شك أنها كانت ثمرة اطلاع معصي على رصيد الأسلوبية ، صورة عن كيفية استثمار هذه المعرفة في تحليل النصوص ؛ يحق لنا أن ننعتها بالتكامل والوضوح ، ذلك أن هذه الصورة قد وردت في عبارة مركزة وأسلوب دقيق ، زادت بها التحاليل والتطبيقات وضوحاً وجلاء . بما يسوغ لنا أن نقر بأن المؤلفة قد وفّت بوعدها عندما عذلت العزم وهي توظيـء لهذا الكتاب ، على أن تجعله أداة نافعة ييسر استعمالها من لدن الطلبة والأساتذة المهتمين بالأدب .

الهوامش

* - نظر :

- Joëlle Gardes - Taminé " la stylistique " éd. Armand Colin, 1992.

١ - حول تاريخ نشر هذا كتاب نظر : حناي سمود " فوجه وفقاً " ، قدر قنوسية للنشر ١٩٨٨ ، ص . ص ٨٩ - ٩٠ .

٢ - يمكن أن نذكر نفس الغلبة :

- " Description syntaxique de sens figuré : la métaphore " , thèse d'état. Paris VII. 1978 . J. Garde - Taminé et J. Molino - " Introduction à l'analyse de la Poésie " PUF Paris. Tome I (vers et figures. 1982), Tome 2, (de la strophe à la construction du poème, 1988);

- " La grammaire " tome I et II, éd, Armand collin 1988.

- " La rhétorique " , éd. Armand Collin, 1996.

٣ - المصدر المذكور : ص ٦ - ٥ .

٤ - المصدر المذكور ص ٥

* - نظر على نص رافد في هذا المجال يطرق قضية الأجناس الأدبية طرأاً مبكراً وهو نص لكتاب Lartisson المتنون بملهم الأجناس الأدبية " (La notion des genres littéraires) لترجمه صلبا كتاب الأسلوبية فيرو وب . يرفقت في الفصل الأول المتصل بالقضايا النظرية للأسلوبية . وفي

ذلك التنص بين لارامان كيف أن الأسابية لم يعطوا قضية الأجناس الأدبية الأهمية التي تستحق ولا عكفوا عليها بالدرس بل اكتفى الأوفال منهم مثل Cressot et Morenneau بأن حدو الأسلوب بأنه الاختيار من الرصيد اللغوي المشترك دون أن يتساءل درس ما إذا كان الاختيار المقصود رهين اختيار أكلة أي رهين لاختيار الجنس الأدبي بالذات : " محمد الهادي الطرابلسي : " بحث في التنص الأدبي " قدار العربية للكتاب - ١٩٨٧ من ١٨٧ .

٦ - النظر الأسلوبية من ص ٢٨ - ٣٢ .

٧ - المصدر المذكور : ص ٧ .

٨ - المصدر المذكور ص ٧ والنظر أيضاً صفحة ٢٤ .

٩ - المصدر نفسه ، ص ٧ - ٨ . مع التأكيد بأن هذه الظاهرة لا تهدد كثيراً صفاً قيل في لغة الشعر عند العرب لاسيما ما اتصل بالألحيز وعلاقتها بدهاء الإبل وسنائه الخيل وغيرها من الاعتدال الثابتة التي لها بعض أساس من الصحة وبعض كثير هو من رجم القلب .

١٠ - المصدر المذكور ، ص ٨ .

١١ - المصدر المذكور ص ٩

١٢ - يمكن أن نذكر اعتماد الكلمات المتواردة والتركيب المتواردة

١٣ - لعل هذا يجهننا تتساءل هل أن تطرح الإنسان اللغة إلى وحدت (أسماء - أفعال ...) يوافق نظام العروض وتقسيم البعور إلى تعلمات أو مقطع أي هل إن النظام العروضي نظام شريف عن اللغة لم إبه قد فل منها وتبقى من رحمتها ؟ والغريب أن الشعراء خاصة الذين سبقوا وضع العروض كانوا يجهلون البعور والأوزن ومع ذلك فإتهم إذا ما قالوا شعراً أجروء عليها واحتدوا إليها بالقطرة والسليقة . فالعروض ليس هو الذي أوجد الشعر وإنما تعاطي الشعر وممارسته هو الذي كرس نظام العروض في مرحلة لاحقة ولعل هذه الحقيقة هي التي أوجأت النقد إلى الاعتراف بصعوبة تحلق الشكل النظري للبعور فطما تصاعف البعور الظليلية مثلاً صافية غالبية من عيوب الوزن والقافية لذلك فقد أقروا للشعراء جملة من ترخص لأحدها لهم حتى يوسعوا من رحمة الشعر ولا يضيفوا الخناق على قائله فاعتقت قناعات وأعطى وتخوين غير المنون وغير ذلك مما يدخل في ضرر الشعر ومكرهاته التي يستحسن تركها ولا يعاقب على إتيانها وكان التضمين أيضاً لصعوبة تحلق المطابقة بين فرحدات اللغوية والوحدات العروضية من جهة وبين الجمل النحوية والجمل العروضية من جهة ثانية في خصوص التضمين يمكن العودة إلى : جون كوهن " بنية اللغة الشعرية " ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار طوقال للنشر المغرب ١٩٨٦ ، الفصل الثاني " المستوى الصوتي " النظم من ص ٥١ - ٩٩ . ونظر أيضاً : جمال الدين بن الشيوخ : " الشعرية العربية " (La poésie arabe) منشورات طيطمار ، باريس ١٩٨٩ ، الفصل السابع " البيت وحدة الخطاب الشعري " ص ١٤٧ - ١٦٣) كما تصح العودة إلى " مشكل الجنس الأدبي في الألب العربي القديم " منشورات كلية الآداب منوبة تونس ١٩٩١ . وتحليداً إلى كلمة صيد الكلية محمد الهادي الطرابلسي التي يدرس فيها آلياتاً شعرية منسوبة إلى صر بن ربيعة تقوم كلها على التضمن

١٤ - قارد : " Essai de linguistique générale ". Ad De Milleville, 1963, p. 233 .

١٥ - نعل أسبق من عز عن هوس الشعراء في إتمام عقد الصلة بين الصوت والمعنى هو بول فليري حين قال :

" Le poème, hantation prolongée entre le son et le sens " cité dans : Essai de linguistique générale; p : 233.

وليد جاكسون هذه الفكرة أيضاً يقول :

" La poésie, n'est pas le seul domaine où le symbolisme des sons fasse sentir ses effets, mais c'est une province où le lien entre son et sens se manifeste de la manière la plus palpable et la plus intense " Ibid. p. 241.

١٦ - المصدر المذكر ص ١٥

١٧ - المصدر المذكر ص ١٥ .

١٨ - المصدر المذكر ص ١٦ .

١٩ - قارد تحليل المؤلفة للصيدة راسبو (Rimbaud) ص. ٣٥ - ١٠

٢٠ - المصدر المذكر ص ١٢١ - ١٢٢ وفي هاتين الصلحتين تبين المؤلفة مختلف المتبيل لشي يجب اتجاهاها في دراسة كلمة

٢١ - المصدر المذكر ص ١٩٠

٢٢ - المصدر المذكر ص ١٩

٢٣ - المصدر المذكر ص ٢٠

٢٤ - نقول تامين :

" Ce n'est donc pas la ressemblance qui, en pareil cas, autorise la figure mais la figure que l'impose ", la stylistique, p. 20.

٢٥ - المصدر المذكر ص ٢١ . يمكن العودة في هذا الشأن إلى :

" A. M. Chenoufi : la métophorie dans A la recherche du temps perdu ", publication de la faculté des lettres de la manouba, Tunis 1994.

نظر تحديداً مقنعة هذا الكتاب إذ فيها تستعرض الدراسة مختلف مقاربات الاستعارة ومن بينها المقاربة التركيبية

٢٦ - المصدر المذكر ص ٢١ .

٢٧ - المصدر المذكر ص ٢١ .

٢٨ - المصدر المذكر ص ٥٩ .

٢٩ - المصدر المذكر ص ٢٢ .

٣٠ - المصدر المذكر ص ٢٢ .

٢١ - المصدر المذكور ص ٢٦ .

٢٢ - المصدر المذكور ص ٢٦ .

٢٣ - المصدر المذكور ص ٢٦ .

٢٤ - المصدر المذكور ص ٢٦ .

٢٥ - المصدر المذكور ص ٢٧ .

٢٦ - قطر تحليل المؤلفات لصيدة دزانيس (Demos) : " J'ai tout révisé de tel " بالصفحات ١٠ - ١٥ .

٢٧ - لم تتوسط تلمين كثيراً في أساليب التكرار والتوالي تلقائياً لإعادة ما ورد في كتابها (بالإشتراك مع ج. موابنو) " مدخل إلى تحليل الشعر " قطر الصفحات ١٩٢ - ٢٣١ من هذا الكتاب .

٢٨ - الأسلوبية ص ٧ .

٢٩ - هذا ما لبثه إليه محمد الهادي قطرابلسي حين قال : " من ثلاث المنهجية فيه الإطناف في بقله من القاهرة القرية خاصة ومختلف مراد البناء والأثر في الكلام وتركيز النظر على عمليات التعبير المعربة عن صور الشعر والفكر سواء ما تعلق بالمرادة والتركيب وبالصوت والمعنى وبالصيغة والدلالة والحركة والصورة ويسوع النص وشكله ويحسن الكتابة وفرضها . يكون الإطناف في ذلك على الظواهر الموقفة لواقعها جديداً لا على الظواهر الممتصلة استصلاً عالمياً طبق لأوضاع اللغة وتقاليد الكتابة والمكون من قواعد التوصل " تحليل أسلوبية دار الجيوب للتشر تونس ١٩٩٢ ص : ٩

٤٠ - قطر " الأسلوبية " ص ٢١ .

٤١ - دلائل الإيجاز : " تحليق محمد شاكتر ، القاهرة ١٩٨٦ ص من ٣٠٠ - ٢٩٩

٤٢ - هناك من يرى على خلاف هذا الرأي أن القعدول / القرية هو الذي يستوعب مفهوم الإختصار ومفهوم التكرار يقول عدالله صولة : " للأسلوب عند بعضهم ليس عدولاً رافعاً هو إختصار وترييد أو هو إختصار وتحليق معين من بين الاتصالات التي تتوحد لنا اللغة وتضمها على نمطين في شكل " قائمة أبداً " غير أن مفهوم " الإختصار والاختصار هذين يفتان على صلة متينة بمفهوم القعدول وإن كان جنباً تلطعن عليه ونقده بوسطهما " مفهوم القعدول في الدراسات الأسلوبية المعاصرة " المجلة العربية للثقافة العدد ٣٢ مارس (أذار) ١٩٩٧ ص ١٤٧ .

٤٣ - محمد الهادي قطرابلسي . " بحث في النص الأدبي " ص ٢٠٦



«مرايا محمود درويش»

فري هي أغنية و.. ورد أقل

علي الشرع

إن شعر محمود درويش ، ابتداء
من منتصف الثمانينات غدا يحفل
بتوظيف المرأة قالباً شعرياً ثرياً
يودعه خلجات نفسه المنطوية على
قدر كبير من العمق والتعقيد
والغموض . فكل قصيدة من شعر

هذه المرحلة تكاد لا تخلو من توظيف المرأة أو توظيف ما يلزمها من
دلالات فكرية أو رفاق تصويرية أو الفترقات لغوية . ومما لا شك فيه أن
توظيف المرأة هو واحد من الأسباب الرئيسية التي تحول بين المتلقي
والتمثل الكلي أو الدقيق لشعر درويش في هذه المرحلة . وإذا كنت لا
أرغب في استباق الأمور في الحديث عن الدلالات الفكرية والفنية
المرافقة لتوظيف المرأة في شعر درويش فإني أكتفي هنا بإيراد الفقرة
الشعرية التالية التي يستشف من خلالها إحساس المبدع والمتلقي على
السواء ، بالغموض الذي تتطوي عليه دلالة المرأة أو حالة التمرني .
قال درويش في قصيدة " شتاء ريتا " من ديوان " أحد عشر كوكباً " :

البحر خلف الباب ، والصحراء خلف البحر ، قبلني على

شفتي - قالت . قلت : يا ريتا : أأرحل من جديد

مادام لي عنب وذكرة ، وتتركني الفصول

بين الإشارة والعبارة هاجساً ؟

ماذا تقول ؟

لا شيء يا ريتا ، ألقد فارساً في أغنية

عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا ...

عني ؟

وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان ، فواحد

يمتدّ سكيناً ، وآخر يودع الناي الوصايا

لا أدرك المعنى ، تقول

ولا أنا : لغتي شظايا

كغياب امرأة عن المعنى ، وتتحرر الخيول

فهذا النموذج من ديوان "أحد عشر كوكباً" (١٩٩٢) يمثل مرحلة متأخرة نسبياً في توظيف درويش لمصطلح المرايا وما يرافق ذلك من غموض يصل إلى درجة التعقيم في الدلالة . وألقى هذا النصّ الشعري يمتدّ في ما يشبه **التيه والدوران** اللامتناهي : فالبحر خلف الباب والصحراء خلف البحر ، وما بين حدود هذا التيه يتردد درويش (أو صوت النص الشعري) في منح قبلة لربّنا ، وذلك خوفاً من التورط في مرحلة جديدة من الرحيل والسفر في عالم التيه والدوران ، أو في عالم اللغة (الإشارة والعبارة) حيث اللغة الشاهد الوحيد الحافظ لهوية من يتورط في تجربة الرحيل والسفر .

إن صوت النص الشعري هنا يتردد في دخول مقتضيات القبلة خشية الدخول في "لعنة الحب المحاصر بالمرايا" .

وكما قلت قبل قليل : إن هذا النص الشعري يمثل مرحلة متأخرة نسبياً في تعامل درويش مع المرايا والتمرني ، وبالتالي فإن هذا النصّ يقدّم باختزال شديد مضامين التحول والدوران ، وقبل هذا النصّ يجد قراء درويش مستويات مختلفة من الدلالات لمصطلح المرايا أو حالة التمرني ، في عدد كبير من قصائده أو أعماله الشعرية ابتداء من "هي أغنية" (١٩٨٦) وورد أقل (١٩٨٦) ، وأرى ما أريد (١٩٩٠) وأحد

عشر كوكباً (١٩٩٢) . ولغاية الاستشهاد المتسرع فقط أسوق الآن بعض الفقرات أو التعبيرات الشعرية المشتعلة على مصطلح المرايا أو حالة التمزيق ، وهي الفقرات التي تستدعي التحليل في سياقات نصية أوسع . ففي قصيدة " يكتب الراوي / يموت " من ديوان " هي أغنية " يقول درويش^(١):

ليس لي وجه على مرآة هذا الوقت

ويقول في قصيدة " القطار " الأخير من ديوان " ورد لقل "^(٢):

... وما من أحد

يستطيع الرجوع إلى ما تراجع من ترجم في مرايا الظلام

ويقول في قصيدة " مأساة النرجس / ملهاة الفضة " من ديوان

أرى ما أريد^(٣):

عادوا من آخر النفق الطويل إلى مراياهم

ويقول في قصيدة " حجر كنعاني في البحر الميت " من ديوان

أحد عشر كوكباً^(٤):

قلت : قصيدتي

حجر يطير إلى أبي حنبل . كتعلم يا أبي

ما حلّ بي ؟ لا باب يفلقه على البحر ، ولا

مرآة اكسرها لينتشر الطريق حصى ... أمامي

أو زيد

ويرد قوله التالي في قصيدة " كن لجيتارتي وتراً أيها الماء " من

ديوان أحد عشر كوكباً^(٥):

كن لجيتارتي وترأ أيها الماء ...

... من الصعب أن أُنكر وجهي

في المرايا . فكن أنت ذاكرتي كي أرى ما فقدت

إنّ هذه النصوص التي ذكرتها هي مجرد أمثلة قليلة من توظيف درويش لمصطلح المرأة ، وهي أمثلة دالة على وجود ظاهرة شعرية كبيرة في شعر محمود درويش ، تستحق التأمل والدراسة .

وقبل المضي في تتبع ملامح هذه الظاهرة الشعرية وتطورها في شعر درويش أريد أن أؤكد أن درويش لم يكن أول شاعر عربي معاصر يلج عالم المرايا أو يجد نفسه في حالة التمرني . لظاهرة المرايا مألوفة في الشعر العربي المعاصر من فترة الستينيات ، وأشير هنا بشكل واضح إلى أدونيس في عملية **الشعرين** : **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل** ، (١٩٦٥) و**المسرح والمرايا** (١٩٦٨) . ومن جهتي ، شغلت في بحث هذه الظاهرة ضمن دراسة موسعة ، وجدت نفسي أكتب الفأطرة التالية حول قصيدة " كيمياء النرجس " التي نشرها أدونيس في **المسرح والمرايا**^(١):

" المرأة في هذا السياق قد تعني الشكل الذي يتجلى من خلاله الكائن أو الموجود لحظة زمنية ما ، وفي إطار مكاني ما ، وضمن الأحوال الناشئة عن هذين الإطارين . فعلى سبيل المثال / إن مرآتي الآن هي هذا الشكل الذي أبعد من خلاله الآن في الإطار المكاني الحالي ، وبعد وقت ما ، لنقل بعد موتي ، فإن المادة والعلاق التي تؤلف كيائي ، ستأخذ شكلاً جديداً أو صورة جديدة ، أو مرآة جديدة . وهكذا فإنّ لنا شكلات أو مرآيا لا تنتهي .. وكلها تتلبسنا وتحاصرنا . ومما يزيد من مرارنا إحساسنا بأننا نعي دائماً حركة هذا التشكل " .

وبعد فترة اكتشفت ، من خلال مواصلة البحث في هذه الظاهرة،

أن مرايا أدونيس بهذا المفهوم لها أصولها الأدبية والفكرية والجمالية والأسطورية . وقد اضطرت حينها لتتبع هذه الظاهرة من خلال دراسة مقارنة بين أدونيس وريكله في عملية الشعرين : أغاني لأورفيوس ومرثي دوينو ، وتبينت آنذاك الصلة الوثيقة بين أدونيس وتقاليد أدب المرايا وفكره^(٧).

وما أريد أن أقوله في هذا الاستطراد هو أنني شعرت ، وأنا أقرأ قصائد درويش الحافلة بظاهرة المرأة أو التمري ، أن حالة التفكير الشعري شأنها شأن أي ظاهرة فكرية ، تتطوي على منطق خاص قد يقود في المحصلة الأخيرة إلى نتائج متماثلة . إنني أقول ذلك وأنا أعني الفروق الفردية بين الشعراء ، وأعي مدى الاختلاف الناتج عن اللمسات الشخصية لكل شاعر اضطر ، أو وصلت به حالة التفكير الشعري ، إلى مرحلة المرأة أو التمري .

إن ارتباط مرايا درويش بحالة الإحساس بالتحول والتقل في عالم الأشكال والصور ارتباط واضح ، وهو الكفيل بفتح آفاق النص الفكرية والجمالية على السواء . ولعل من أبرز النصوص الشعرية الممسفة للمتلقي في تلمس البدايات الأولى لظاهرة المرايا في شعر درويش ، المقاطع التالية من " آن للشاعر أن يقتل نفسه ، من ديوان " هي أغنية " ، وذلك لما في هذه المقاطع من تعبير شبه مباشر عن إحساس صوت النص الشعري باستمرارية التحول في عالم الصور والأشكال ، ولما فيها أيضاً من إحساس بالامتعاظ من ضيق الحيلة في النفاذ بعيداً عن دائرة التحول والتقل في الصور ، يقول درويش^(٨):

آن للشاعر أن يقتل نفسه

لا لشيء ، بل لكي يقتل نفسه

...

• كل شيء صورة فيه . أنا مرآته

كل موت صورة ، كل جسد

صورة . كل رحيل صورة . كل بلد

صورة . فقلت : كفى متقا تماماً ، أين إنسانيتي ؟ أين أنا ؟

قال : لا صورة إلا للصور

لقد وردت هذه المقاطع الشعرية ضمن حوار بين صوتين : صوت الشاعر وصوت الإنسان العادي ، باعتباره كائنًا بيولوجيًا كأي كائن آخر في الوجود ، ولقد جعل درويش الإنسان العادي يراقب تصورات الشاعر أو نظراته للوجود ، وكانت حصيلة المراقبة هذا القول :

أن للشاعر أن يقتل نفسه

فالشاعر من منظور الإنسان العادي يطوف في دوراته الخاص ويتصور الأشياء من منظوره الخاص ، وينسى البعد الإنساني العادي باعتباره الإنسان كائنًا كبقية الكائنات ... يقول درويش :

من ثلاثين سنة

يكتب الشعر وينماني . وقفنا على جميع الأحصنة

ووجدنا الملح في حبة قمح ، وهو ينماني ، خسرتنا الأمانة

وهو ينماني . أنا الآخر فيه

وبمنظور الإنسان العادي فإن الأشياء تبدو للشاعر صوراً أو أشكالاً ، والصور والأشكال تتابع دون مراعاة للواقعة الإنسانية كحدث وكيان بيولوجي .

إن الحياة بمنظور الشاعر تنقل دائم بين حركتي الهدم والبناء ،

بين الموت والحلم ، بين الإحساس والضياح والتشبث بالبقاء عن طريق
اللغة :

من ثلاثين شتاء

يكتب الشعر ويبنى عالماً ينهار حوله

يجمع الأشلاء كي يرسم عصفوراً وبابا للفضاء

كلما اتهار جدار حولنا شاد بيوتنا في اللغة

كلما ضاق بنا البرّ بنى الجنة ، وامتدّ بجملة

من ثلاثين شتاء ، وهو يحيا خارجي

إن الشاعر محصور بعالم صوره : " يكتب شعراً ولا يحيا ولا

يعشق إلا صورة " . ومن هنا يأتي الامتناع من هذا الوهم وتأتي الرغبة
في الموت ليكون مثل بقية الكائنات الأخرى ليستريح في عالم الموت :

آن للشاعر أن يخرج مني للأبد

ليس قلبي من ورق

آن لي أن ألتقي

عن مراياي وعن شعب الورق

آن للنحلة أن تخرج من وردتها نحو الشفق

آن للوردة أن تخرج من شوكتها كي تحترق

آن للشوكة أن تدخل قلبي كله

كي أرى قلبي ، وكي أسمع قلبي ، وأحسه

آن للشاعر أن يقتل نفسه

إن نص " آن للشاعر أن يقتل نفسه " يضع متلقي شعر درويش
إزاء ظاهرة المرايا وكل ما يلزم المرايا من تصورات فكرية وأخيلة
والفكرات لغوية . إن المرايا هي الرؤيا الشعرية لكيان الحياة المتحول ،
أو هي رؤية الشاعر لهذا الكتمان المتحول . فالحياة دوران وكل واحد
يحاول أن يحفظ حركة دوراته في مرآة ، وحضور الإنسان في هذا
الدوران لا يزيد عن كونه يتلّهي ببناء العالم وهمه ، ينهض الإنسان من
عالم الأشلء إلى تساميات الحلم ليطرق أبواب الفضاء ، والشاعر يعد
إلى تسجيل مرآياه وتوثيقها عن طريق اللغة ، لكن الشاعر وهو يفعل
ذلك يحس أنه محصور بعالم المرايا والأشكال وبالتالي فهو محصور
بدائرة ذاته ، وفي إطار حركته الخاصة :

من ثلاثين خريفاً

يكتب الشعر ولا يحيا ولا يضيق إلا صورة

يدخل السجن فلا يبصر إلا قمره

ولعل ما هو أقصى من ذلك هو أنه يولد من ذاته الصورة التي
يضيق والمرأة التي يحب وكأنه يتدع رغباته ويجسدها من وحي
الحصاره في دائرة حركته الخاصة :

من فكرة في صورة في سلم الإيقاع تأ تي المرأة المنتظرة

إن هذه الرؤية الشعرية للوجود تعصم على بقية حركة الآخرين .
لوجود الآخرين لا يخرج عن مقتضيات حركة الدوران وتشكيل المرايا .
وكل ذلك يجري ضمن طقوسية الموت والحياة . يقول درويش في قصيدة
" في آخر الأشياء " من ديوان هي أغنية^(٩):

لم تبق للموتى سوى الحجج الأخيرة ، لا مكان لنا هنا

لتطيل جلستنا أمام البحر ، فلنفتح طريقاً للزهور

ولأرجل الأطفال كي يتعلموا المشي المريع إلى القبول

كبرت تجارينا وضائق كلامنا

فلننطفئ

ولنختبئ

في سيرة الأسلاب والسفر المؤدي للسفر

هذا هو إحساس صوت النص الشعري إزاء طبيعة الإنسان المرهنة بالموت ، والموت نفسه مرحلة في دورة التبعث كائنات أخرى محكومة بدورها بالموت ، والموت أمنية أو رغبة تلج على الإنسان حيثما يشعر بالضجر والرغبة في الصمت وحيث لم يعد هناك ما يقال وحيث يتبين الإنسان أن حركته في الوجود هي سفر يسوق إلى سفر .

ومن وحي هذه للتصورات غدت حركة الإنسان محصورة بين صرخة الولادة وبرودة الحجر . وهكذا يدخل الحجر مصطلحاً مرافقاً لظاهرة المرايا باعتباره أحد تشكيلات الكائن أو مراياه في حركة الدوران. يقول درويش في قصيدة "فاتنازيا الناي" من ديوان "هي أغنية"^(١٠):

... ولا أريد السنة

سنة الوفاة سوى التفاتي نحو وجهي في حجر

حجر رأي خارجاً من كم أمي مازجاً دمي بدمعتها

فوقعت من سنة على سنة

ما تقع أغنيتي ؟

وفي القصيدة نفسها يقول :

يا ناي فائقب في الصخور طريقنا

وإذ تراود صوت النص الشعري الرغبة في أن يفلت من حلقات الدوران فإنه يشعر باستحالة تحقيق هذه الرغبة ، فهي مجرد جزئية أو ملمح في عجلة الدوران أو في حركة التمزج ، وبالتالي فهو لا يقوى على أن يمتلك المرأة ، ولعل أقصى ما يحظى به هو القدرة على فقدان الذاكرة ، أو التمتع بفضيلة النسيان ... وفقدانه الذاكرة يشبه بفقدان القمح لذاكرته ، وهو يتجدد أبداً بين النمر واليباس . وصوت النص الشعري إذ يحظى بنعمة فقدان الذاكرة فإنه لا يقوى على الزعم بأنه يشكل حلقات الزمن أو أنه يصنع التاريخ .. فهو مجرد لمحة جزئية مما يعرضه الزمن ... ودوراته في عالم المرايا أو التشكلات لصيق بعالم التراب أو الأرض . يقول درويش في قصيدة " يكتب الراوي / يموت " من ديوان " هي أغنية " (١١) :

ليس لي وجه على مرآة هذا الوقت

وجهي كبيوت الفقراء

يشرب النسيان من ذاكرة القمح

مدن تأتي وتمضي ... ساعة الحائط للعرض

وللأرض أنا ...

وعندما يتأمل صوت النص الشعري حركته في عالم التشكل أو المرايا فإنه يرى ذاته تمضي من نقطة إلى نقطة في طول زنزاة ، أو بين جدار وجدار ، وإن تباعدت أفلاك الزنزاة لتمتد بين الظل والضوء أو بلغة أخرى بين محطة الحجر ومرحلة الانبثاق الحيوي ، وربما التسامي في شفافية الضوء . يقول درويش في قصيدة " يكتب الراوي / يموت " (١٢) :

مدن تأتي وتمضي . هذه زنزاتي

بين حوار الضوء والظل

جدار وجدار

إن وجهي واحد .. والموت واحد

مدن تأتي ... وظل يتمدد

...

إن طواف درويش في الأشكال والظهورات (وتجلياته في المرايا) يذكرنا بطواف أدونيس في كثير من قصائده ، كما يذكرنا بلغة البياتي وتحولاته . ولعل المقطع الثاني من قصيدة يكتب الراوي / يموت ، يمثل إحساس درويش بالطواف الواسع والضيق في آن ؛ فالمسافات شاسعة جداً ولكنها متعاقبة ، والبشر الطائفون بين الحضور والغياب يتلاقون بشكل عناق أو قصيدة ، أي بشكل التماسك أو اللغة ... ومع اتساع حركة الطواف يظل الجوهر الحي للكائن واحداً ؛ فمن شظايا الجسد يتولد الجسد ، وتتعلق الأبعاد والمسافات ؛ وكأنها انفصال من لحظة إلى لحظة ، يقول درويش^(١٣):

ليس لي وجه على هذا الفراق

الشظايا جسدي

والمسافات عناق

آه لو يبتعد الموتى عن الموت قليلاً

لأراهم في تفاصيل الأمل

آه لو أسحب مني جثتي

لأرى الفارق ما بين الصدى والصوت

والفكرة في زمن العمل

كل شيء قابل للاحتراق

في احتمالات الكتابة

كل شيء في يد الراوي أو الشاعر

شعر وعناق

وإذ يتعالى صوت النص الشعري ليرى ما يجري في حركة الطواف ؛ يتبين أنه إزاء إيقاع رخم مشكل من عجينة عناصر الحياة الأساسية . فالحركة الإيقاعية تتمثل في إرفقة دم الضحايا / الصور / وإعادة تجدد الصور بفعل الماء ... وبين إرفقة دم الضحايا / الصور / وسحر الماء تتشكل خصوصية الإنسان بعواطفه وقيمه وجمالياته ، ويظف كل هذه الحركة الإيقاعية القاسية عالم اللغو ، حيث اللغة هي الوسيلة المسجرية التي يستطيع الكائن الحي ، أو الجوهر الحي في الكائن البشري ، من خلالها أن يخلق ذاته أو أبعاده الذاتية في أثناء اجتيازه سديمية الطواف ، يقول درويش في " يكتب الراوي / يموت " (١٤) :

الضحايا صورة

والدم إيقاع القصيدة

واندلاع الفجر في الغابة

والماء الطليعي

وعطر البرتقال الرحب

والموت دفاعاً عن عقيدة

وإزاء هذه الحركة الإيقاعية الحتمية الطابع لا تسمع صرخة الإنسان وهو يتساءل عن خصوصيته أو إرادته الخاصة ، يقول درويش في " يكتب الراوي / يموت " :

يا إلهي أين إسمائيتي

يا إلهي كيف أتجو من مهارات اللغة

إن هذه التصورات التي نلاحظها لدى درويش تتكرر بشكل ملفت للإنتباه . ويلجأ درويش أحياناً إلى مزيد من الوضوح في التأكيد على هذه التصورات . ففي قصيدة بعنوان : اسميك ترجمة حول قلبي ، مهداة إلى سمير القاسم ، يعود درويش ليؤكد تصورات إزاء حركة الدوران في المرايا ، ويوظف في هذه القصيدة أسطورة تموز وإن جاء السياق الظاهري في النص وكأنه حديث عن حزينان وتموز باعتبارهما علامات دالة على الزمن . وكما فعل مراراً بعد درويش إلى الإشارة إلى اللغة واصفاً إياها بالهدية - أي هدية تموز - ، ونحن نفهم هدية اللغة هنا كما فهمناها في نصوص أخرى : فاللغة هي الشيء الباقي من حركة طواف الجواهر الحي في الكائن البشري : الجواهر الحي الذي رحل للمرة الأولى والثانية والثالثة .. أو الوحة التي لا تحمل رقماً^(١٠):

حلمت كما كنت تحلم ، أن حزينان أقسى الشهور

وإن الكلام الذي يتكرر فينا لكي نتبعه

هو الكارثة

وأن الطريق المعاكس أقرب مني لي ، وأقرب منك إليك

وإن لحريتي رمز تموز الزوبعة

حلمت فطرت لأرض ثانية في الجذور

وغبت لأحضر كل هدايا اللغة

إليك

وكنت أعود قبيل التبتاق الفراق

ولكن حادثة الوهم تمت وتم احتراق

وعلى شارع عج بالحالمين

وبالرحلة الثالثة

إن مجموعة النصوص المقتبسة في الصفحات السابقة ، وكلها من ديوان " هي أغنية " تؤكد استحواذ قائل الدوران والتحول في الأشكال على صوت النص الشعري لدى درويش ، كما تؤكد هذه النصوص معنى مصطلح المرايا في إطار التحول والدوران . وقد لوحظ أن هناك مفردات وصوراً وتعبيرات شعرية تتكرر وكأنها القترانات لازمة لظاهرة المرايا . ففي النصوص المقتبسة نجد إلحاحاً من درويش على ذكر كلمات مثل : صورة ، حلم ، حجر ، صخر ، ضوء ، قتل ، جمار ، وقت ، جسد .. كما نجد إلحاحاً على **تظيف المرأة** باعتبارها الشكل أو الصورة التي تختزن مرحلة من مراحل التحول . ويلاحظ أيضاً أن درويش يوظف مفهوم الموت أو القتل للانتقال من تحول إلى آخر ، كما أنه يوظف " الماء " باعتبار الماء عنصراً أساسياً في عودة الجواهر في الكائن الحي لدخول حركة الدوران أو الطواف من جديد . وقد لاحظنا كذلك أن درويش يوظف مصطلح الإيقاع باعتباره الكيفية الدالة على نمطية التحول ... وبالإضافة إلى ذلك كله يوظف درويش : اللغة أو الشعر أو القصيدة كمصطلحات مترادفة دالة على الفعالية الذاتية للجوهر الحي في الكائن المتحول ؛ فاللغة أو القصيدة هما وسيلة الكائن المتحول في رصد نوازعه البشرية قبل أن يمضي جزئية في عجلة الطواف . والملاحظة الأخيرة على النصوص الشعرية المقتبسة من ديوان " هي أغنية " هي أن صوت النص الشعر يبدو واعياً حركة الدوران وكأنها مملمة .. ومع هذا فإنه يبدو امتعاضه من هذه الحركة ، الأمر الذي يفسر تكرار عبارة : أين إنسانيتي ، في عدد من القصائد .

لم يعمل درويش من استخدام قالب الدوران ، أو ظاهرة المرايا ، وسيلة لبناء نصه الشعري أو وسيلة لتشكيل أخيلته وتوليد أفكاره ومضامينه ، فقد وظف درويش بإلحاح قالب التحول والمرايا في عدد من قصائده في ديوان " ورد أقل .. (١٩٨٦) . ولعل الفقرة التالية من قصيدة " هنا تنتهي رحلة الطير " مثال واضح على حكاية التحول والدوران من حيث كونها فكراً وفتياً على السواء^(١١):

هنا تنتهي رحلة الطير ، رحلتنا ، رحلة الكلمات

ومن بعدنا ألقى للطيور الجديدة ...

ومن بعدنا سوف ينمو الثبات

على طريق لم يراها سوانا ، على طرق دشنتها خطانا العظيمة

هنا سوف تحفر فوق الصخور الأخيرة : تحيا الحياة

ونسقط فيها ، ومن بعدنا ألقى للطيور الجديدة .

وما يضيفه درويش في هذا النص هو كلمة الطير أو الطيور ، ولعله واضح جداً أن الطير أو الطيور من مستلزمات الحركة والتحول والقران من التكرارات ظاهرة المرايا ، باعتبار الطير أو الطيور رمزاً دالاً على التحليق والسمو ... والتحليل والسمو كما هو واضح في النص جاء في سياق التحول ومرحلة أخيرة من مراحل التحول أو مرحلة علوية الطابع من مراحل التحول . ونجد في قصيدة "وداعاً لما سوف يأتي" من ديوان ورد أقل مضموناً جديداً مضافاً للمضامين المرافقة لقالب التحول . وهذا المضمون هو : إحساس صوت للنص الشعري بالمعرفة السابقة بما سيأتي ، وهذا الإحساس جاء نتيجة لخبرة صوت النص الشعري بالدورات السابقة أو التشكلات السابقة . والفقرة الشعرية التالية من هذه القصيدة تبرز هذا المضمون الجديد كما تصور معنى التحول .. من

خلال الحركة ما بين السراييب (الحضور في العالم الأرضي / الحجر) والمثلثة وما توحيه من معنى السمو والارتفاع^(١٧):

وداعاً لما سوف يأتي به الوقت بعد قليل .. وداعاً

وداعاً لما سوف تأتي به الأمكنة

...

أسرق عمري لأحيا به دقائق أخرى ، دقائق أخرى بين
السراييب والمثلثة

لأعرف ما كنت أعرف ؟ هي رأيت ... رأيت الوداعا

والمضمون نفسه نجده في قصيدة " قريباً من السور " حيث يؤكد درويش حالة التحول والظهور المتجدد بأسلوبية تذكرنا بأفكار أبي العلاء المعري الخاصة بتراكم المدائن والقبور ومع هذا الارتباط مع أبي العلاء فإن درويش يبدو عن العدمية أو الفناء الذي يلاحظ لدى أبي العلاء^(١٨):

قريباً من السور سور المدينة ، أمتنع نفسي من الاعتراف

بأنني رأيت الذين سيأتون بعد قليل ، سيأتون بعد قليل

ويبنون أسوارهم حول سور قديم يحيط بسور قديم

وإني رأيت الذين مضوا من هنا ، ومضوا من هنا بعدما

بنوا سورهم حول سور قديم يحيط بسور قديم

قريباً من السور ، أرسم سلسلة من نجوم ، ودائرة من
نجوم

وأبحث عن حاضر كان ، أو حاضر كان ، أو حاضر
سيكون:

أفي وسعنا أن نكون هنا .. الآن ، في وسعنا أن نكون

ونبني أسوارنا ههنا .. ههنا حول سور قديم

سألت القصيدة ، فاغرورقت بالغيوم

إنّ الجواهر الحي في الكائن المتحول في هذا النص يدرك بأنه يقيم بناءه على أنسلاء الآخرين .. ومع ذلك فإنه لا يعترف إلا بذاته وبزمته الخاص (الحاضر) وبعلمه فقط ؛ (قريباً من السور أرسم سلسلة من نجوم) . وعندما يسأل صوت النص الشعري القصيدة (أو اللغة) الفائزة لتجارب الذين مرّوا من هنا وغدوا مادة لتشكيل أو بناء من سيمر من هنا ، فإنه لا تجيبه إلا بالبكاء (الغيوم) ؛ اعترافاً منها بحال الذين مرّوا من هنا وغدوا مادة لتشكيل أو بناء سيمر من هنا ؟

إنّ صوت النص الشعري يبدى في قصائد ورد أقل ، نوعاً من روح الإصرار على دخول دائرة التحول ، أو دخول المرايا ، وهذا ما نلاحظه في قصيدة "لديني .. لديني لأعرف" ، يقول درويش^(١٩):

لديني لأعرف في أي أرض أموت وفي أي أرض سأبعث
حياً

لديني لأترب منك حليب البلاد ، وأبقى صبيّاً على ساعديك
وأبقى صبيّاً

لكن صوت النص الشعري ، على الرغم من هذه الرغبة في الطواف في دوران الأشكال أو المرايا ، يبدو أكثر تشاؤماً وأقرب إلى الشك وعدم الثقة بوظيفة اللغة وميالة لحفظ خصوصيته أو تاريخه الخاص . وهذه المعاني نلاحظها في قصيدة "القطار الأخير" يقول درويش في هذه القصيدة^(٢٠):

القطار الأخير توقف عند الرصيف الأخير وما من أحد

يستطيع الرجوع إلى ما تراجع من نرجس في الظلام

فلا أحد يقوى على الرجوع إلى ما كانت عليه ذاته ، وهو
المعنى المستفاد من كلمة نرجس الدالة على الذات . أما اللغة ، وهي
مخزن الذات وخصوصية الذات ، فإنها لا تقوى على البقاء ، وشأنها
ليس أكثر من شأن الزبد الذي يذهب جفاء . وهذا المعنى يرد في قول
درويش التالي من القصيدة نفسها :

لا تستطيع القصيدة أكثر مما استطاع الزبد

إن الشك بإمكانية عودة الكائن نفسه في حركة الدوران يبدو
مائلاً أيضاً في قصيدة " تضيق بنا الأرض " . فمع إن الدوران في التحول
أمر مرغوب فيه ، على قصوته ، إلا أن الشكوك تراود صوت النص
الشعري في إمكانية حدوثه **يقول درويش في هذه القصيدة^(٢١)** :

تضيق بنا الأرض في العمر الأخير ، فنخلع أعضائنا كي
نمر

وتعصرنا الأرض . يا ليتنا قمحها كي نموت ونحيا ، ويا
ليتنا أمنا

لترحمنا أمنا . ليتنا صور للصخور التي سوف يحملها
حننا

مرايا .

إن الصلة بينة بين معاني قصيدة " تضيق بنا الأرض " وقصيدة
" القطار الأخير " ، فكلا القصيدتين تؤكد على شكوك صوت النص
الشعري في إمكانية العودة في إطار الدوران . ومع ذلك فإن قصيدة
" تضيق بنا الأرض " تتقلل آمنيات صوت النص الشعري في أن يكون
التجدد في الدوران حقيقة حتى ولو كان هذا التجدد على شكل دورة

القمح أو على مستوى الحلم ، بأن يصل صوت النص إلى صخرة أو حجر منتظراً دورة جديدة في التشكل . لكن الأمنية شيء وواقع الحال شيء آخر ؛ لصوت النص الشعري يدرك أنه ميت كما يدرك أيضاً أن الآخرين ميتون . يقول درويش في قصيدة " تضيق بنا الأرض " نفسها :

رأينا وجوه الذين سيقتلهم في الدفاع الأخير عن الروح
آخرنا

... رأينا وجوه الذين سيرمون أطفالنا

من نوالذ هذا القضاء الأخير . مرأيا سيصقلها نجما

هنا سنموت في الممر الأخير . أو هنا سوف يغرس زيتونه

دمنا

وبدا درويش ، أو على الأقل صوت النص الشعري لديه ، أكثر وضوحاً في شكوكه في عدم القدرة على دخول دائرة الوجود مجدداً ، وذلك في قصيدته " سيأتي الشتاء الأخير " من ديوانه " ورد أقل " . وفي هذه القصيدة يضيف درويش فكرة طريفة وهي أنه لو قدر له العودة لن تكون للذات نفسها . يقول^(٢١) :

سيأتي الشتاء الذي كان ... للمرة العاشرة

فماذا سافعل حين يجيء الشتاء الذي كان ؟ ماذا سافعل كي
لا أموت كما

مت ما بين قلبين ، أعلى من الغيم أعلى ... وأعلى ؟

.....

نعيد إلى الحب أشياءه . نرجع الروح للروح . نرجع ظلاً

إلى أهله . نتبادل أسماء نعبواتنا ، ثم نرجع قتلَى ...
وأحلى

ولكننا لا نعود إلى نفسنا نفسها مرتين

إن عودة الذات إلى نفسها ، أو العودة إلى نفوسنا نفسها ، كما
يقول درويش ، قضية ، وهذه الفكرة ربما تأتي خلاصة لتفكير درويش
في ديوان " ورد أقل " .

الهوامش

(١) محمود درويش ، ديوان أحد عشر كوكباً ، ديوان درويش ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ،
الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ ، ص ٥٤١

(٢) محمود درويش ، هي أغنية ، القديان ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٥

(٣) محمود درويش ، ورد أقل ، القديان ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٥

(٤) محمود درويش ، أرى ما أريد ، القديان ، المجلد الثاني ، ص ٤١٩ .

(٥) محمود درويش ، أحد عشر كوكباً ، القديان ، المجلد الثاني ، ص ٥١٧ .

(٦) المراجع السابق ، ص ٤٨٩ .

(٧) راجع : علي الفرع ، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،
١٩٨٧ ص ٠ - ٨٧ .

(٨) راجع علي الفرع ، ملصح الأثرية ومصادرها في شعر أدونيس ، مجلة فصول المجلد السابع ،
عدد الأول والثاني ، أكتوبر ١٩٨٦ مارس ١٩٨٧ ص ١١١ - ١١٨ .

(٩) محمود درويش ، هي أغنية ، القديان ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٤ - ٢٨٥ .

(١٠) المراجع السابق ص ٢٧١ .

(١١) المراجع السابق ص ٢٧٤ .

- (١٢) المرجع السابق ص ٢٩٥ .
- (١٣) المرجع السابق ص ٢٩٤ .
- (١٤) المرجع السابق ص ٢٩٦ - ٢٩٧ .
- (١٥) المرجع السابق ص ٢٩٧ .
- (١٦) المرجع السابق ص ٣٠٠
- (١٧) محمود درويش ، ورد ألكل ، الديوان ، المجلد الثاني ص ٣١٩
- (١٨) المرجع السابق ص ٣٥١
- (١٩) المرجع السابق ص ٣٥٤ .
- (٢٠) المرجع السابق ص ٣٥٢
- (٢١) المرجع السابق ص ٣٣٥ .
- (٢٢) المرجع السابق ص ٢٢٩
- (٢٣) المرجع السابق ص ٣٦٥



ديوان «مطالع النعب»

للشاعر علوي الهاشمي

حسن فتح الباب

يفتخر علوي الهاشمي من أعماق
 ينابيع " الشعرية " التي تمتزج فيها
 الرغفة الرومانسية المتشحة بقلابة
 الطبيعة في بهائها وسحرها بالنظرة
 المتغلظة في أعماق النفس والعالم
 والمصير حتى يتجلى المكان والزمان وحدة واحدة أو توأمين لا انفصال
 بينهما ، ويبدو صوته الغنائي كأنه أصوات متعددة إذ ينبع من الذات ثم
 يصب في الوجود بعوالمه وكنائنه التي لا حصر لها ، ثم يرتد من بعد
 دورته إلى هذه الذات المفردة مشكلاً رؤيته الخاصة ، ومقيماً عالماً من
 الحقائق والرؤى ، من الواقع والميتافيزيقا .

ومن ثم فإن أكثر الكلمات عنده تتناسب إلى الزمن بأبعاده ،
 وأشكاله المختلفة . فهو الزمان الضارب في المجهول حيناً ، وهو الزمان
 المحدد حيناً آخر . وكذلك المكان ، فهو المتناهي الواسع .. في الكون ،
 وهو المتعين بمحتوياته الواقعية المنظورة بالحواس . وكلاهما في
 الحالين متوشح بالمحبة ومتحد بالمشاعر وجدائاً وحساً ، تدل عليه ألفاظ
 (الرائحة ، اللون ، النظرة) في المقطعين الآتيين من قصيدة (نخلة البن)
 ذات الدلالة البيئية أيضاً على المكان الأسير لدى علوي الهاشمي شاعر
 البحرين والخليج :

قلت : يا نخلة فوق شط الخليج اعزيني

فما اشتقت إلا لرائحة الطلع فيك

ولون المحبة

وقد توجنتي يداها ، وطيب شذاها ،

ونظرتها الحانية

بأكليل حب

هنا نخلة البن حين رأيتي هنا

عرفتني ، فما أنكرتني

.....

فأيقنت أن نسيم الخليج وقل الخليج

ونخل الخليج ورمل الخليج

هنا راكض في دمي

وأصبحت يا نخلة البن في لحظتين

كأنك مني

وهكذا يتسع عالم الخليج ليصبح الفردوس في عيني الشاعر ووجدانه ، وليتحول إلى وطن للحب والعطاء من خلال رمز النخلة ووطن للشعر والشعراء من خلال رمز الصحراء المترامية على جانبي الخليج بلا حدود ولا قيود تحجب الضياء أو تظل النقاء والحرية ، وهي الأتانيم الثلاثة التي يتكون منها عالم الشاعر ومحورها الحب الصافي السرمدي. ولذلك يلج على ذكرها بلفظها أو بمعناها ويرسم لوحاته بفرشاتها كما يموسق بها إيقاعات تكويناته الشعرية . ولما كان الضد يظهر حسنه الضد كما يقول أسلافنا فإن الشاعر يلج أيضاً على ذكر نقائص هذه المسميات ورموزها ، فيتجاوز - في علاقة فارقة - الضدان : الضوء والظلمة ، الحب والحقد ، الحرية والعبودية ، المدى والضيق ، الصحوة والنوم .

وينسج علوي الهاشمي خريطة الشعرية من هذه الثنائيات

ليكون منها المتشابهات مثل : الحب والشعر ... حقل البن وسماء الخليج، والمختلفات المتفارقات : الزمن الأخضر والزمن العربي المقهور، المكان المتسع بين عينيه مثل المدى والمكان الضيق مثل سم الخياط .

ويبلغ الإحساس بالغضب لتفتشي القهر - نقيض التحرر - ذروة موضوعية وفنية في الكثرة الغالبة من قصائد الديوان ، فنراه يلح قليلاً ويفصح في معظم الأحيان ، فتتردد كلمة الدم كدالة على الجور أو على الحياة حتى تغدو أكثر الألفاظ تداولاً ، تليها كلمة الورد كرمز للدم بمعنييه أو للحلم . وقد وردت لفظة السلطان في غير قصيدة ، وعبر الشاعر عنها في قصيدته (صعب أن أرى) بالتاج . وقرن القهر بالمحطف الكاكي (لون الذي العسكري) في هذه القصيدة أيضاً . وتناثرت كلمات الطين والكفن وشجر الزقوم والتنين . وتستفتح هذه القصيدة بعبارة (ها هنا) للدلالة على المكان المتعين بواقعه المزري الذي يرفض الشاعر المعبر الضمير : قهره وإغراءه معاً ولو كان ثمن الحرية هو الموت ، ويلاحظ أن الأداة الظرفية (هنا) قد وردت في قصيدة (نخلة البن) وإن كانت تدل على واقع بهيج هو موطن ذكريات الشاعر :

ها هنا ...

لا ينبت الليلة إلا شجر الزقوم

بين العين والعين

وصعب أن أرى وجه المرايا

والدم الحالم يستوقفني الليلة

لا أسجد للطين ولا للورد

بل أفتح صدري للمساكين التي

تضحك لي أشجارها :

هيا انخلي كالبرق

أو فاتصري بين شراييني

سأطوي جسدي الليلة في ركن

وأرمي جنث الأحلام للنتن

....

هل أصحو غداً؟

صعب أرى وجه المرأيا

والدم الحالم يستوقفني الليلة

في معطفه الكاكي .. هل أصحو ؟

(هو الصبح . جلست على أريكتي

وأرسلت دمي) .

أما الزمن فهو يتخذ المدلول المعجمي المتداول حيناً والمدلول الفلسفي حيناً آخر ، والأول هو الغالب وإن كان يشي بحالة الحزن والعزلة . كما هو مألوف عند الشعراء الرومانسيين ، وقد يرمي إلى معنى الشر المظلم . وهو يشيع في كثير من القصائد بمختلف أوقاته الزمنية . ففي قصيدة (ذاكرة الماء) يتداول الليل والنهار للدلال على نسوة الزمن على العاشق وهو هنا عاشق الوطن ، وتتردد أصوات الطبيعة والنفس والذكريات بين الزمن الماضي الحاضر في الذاكرة وبين وقع الحياة اليومية الساجي ثم الأمل في الغد ، وهذه القصيدة هي أكثر القصائد حقلاً بذكر الوقت ومتراقاته ومشتقاته مقرونة بالمكان المشتغل أيضاً في الذاكرة الخصبة كالبحر المتلاطم الأمواج :

كان الماضي مختبئاً كالطفل الخلف
خلف جذوع الشجر الغارق في ذكوة الماء

....

من أين تجيء ؟
من فاكهة الحلم الطالع
من بين غصون الوقت
من وردة حزن تتفتح في صدرك كل مساء
من دعة صمت

تساقط في أعماقك كالقدح المكسور
يا زمناً ينفث في صدري أغبرة الحزن
ويسألني عن وطن لا يعرف حزناً
فأقول أحبك يا وطناً يسرقني من قلبي
في منتصف الليل

- هل أنا وردة تزهو الآن بين خلایا ذبقة ؟
وتكبر في كل يوم مع الحزن
هل أستريح على ساعدك وأحلم بالحب
في آخر اليوم ؟

....

تنفست حزنك .. حتى كبرنا معاً
غدا فيك يكبر هذا الوطن

ومن مفردات الزمن لفظتا (الآن) و(غداً) اللتان وردتا في تلك القصيدة ، ولفظة (لحظتان) وعبارة (لِتَوَي) ذات الصيغة النثرية اللتان استعملهما الشاعر في أكثر من قصيدة ، وكذلك (قبل) و(بعد) و(أول مرة). فهو يقول في قصيدة (نخلة البن) :

وأصبحت يا نخلة البن في لحظتين

كأنك مني

أحبك ، هل قلتها قبل

هل رفرت شفتاي صداها لغيرك ؟

ربما

غير أنني أحس بها اليوم أول مرة

تذوقت رائحة البن فيها

كأنني ولدت لتَوَي على مهد حرفين

وسننت رأسي على سطة حاتية

وفي رأيي أن علة ترديد هذه الألفاظ الدالة على الوقت ولاسيما لزمن الماضي منه هو الإحساس العميق بفقد الأشياء الجميلة وتسرُّب اللحظات البهيجة بين يدي الشاعر إلى غير رجعة ، وهو إحساس إيماني يتحول إلى وتر مرهف شديد الوقع عند الرومانسيين خاصة وإن كان الشاعر بنظروته الثقافية الطليعية يذكر أحياناً الأمل في الغد . كما أن الشعور بالفقد يصحبه الخوف من انطماس الهوية الذاتية أو الوطنية ولاسيما في الواقع المتهور الذي نحياه كما وصفه الشاعر .

ويلمن المتلقي هذا الشعور الحاد بمنزجاً بالإحساس بالشقاء البشري عامة في قصيدة (عيون بهية) التي تعد درة ديوان (محطات

للتعجب). ولا سيما المقطعان الأوليان حيث يمتزج المكان والزمان والبدء بالنهاية في نمسج من الخيال والواقع، وتظهر عروس الحرية في أبهى تجلياتها التاريخية. والمكان في هذه القصيدة مثل معظم القصائد هو الوطن القابع على الخليج وإن كان في بعض رؤى الشاعر يسع الدنيا جميعاً. أما الزمن فهو غير متناه لأنه مطلق، ومن ثم يكثر استعصال كلمة المذى كما سبق التنويه. وكأنما يريد الشاعر من ارتياده آفاق هذا الكون الغامض وتأمله أسرارها أن يعبر عن عجز الإنسان عن اكتناه المجهول وفك أنغازه. وتتمثل جذوة الفكر في هذه القصيدة بالمقارنة مع سائر القصائد في المزاجية بين هذا الهم الإنساني وبين الإحساس العام بشقوة العربي في القرن العشرين حيث تمحق أداة الطغيان براءة الحلم وصحوة الشمس الطفولية وكل ما يعبر عن وطن الحب والشعر الذي تتسع دوائر مأساته لتنداح من الماء مشرقاً إلى الماء في أقصى المغرب حتى يختنق كل قلب ويشحب وجه الحق الفلسطيني.

وبين المستوى الفلسفي والمستوى الواقعي يتفجر الصراع أو المجاهدة لنفي الزائف والعرضي وإثبات الحقيقة الخالدة، وتتناوح الأصوات والأصداء في رؤى جدائية وصور مبتكرة. فها هو العالم حيث البراءة الأولى، وها هو ذا الضد وهو الجسد الطيني المحاصر كالمحارة بأنواء الظلمة والنقمة البشرية في عصر الطاغوت والموت المجاني كأن القهر قدر مكتوب لا فكاك منه. ولكن الشاعر سجين محارته يتحدى كالزهرة البرية الظمأ والظلام، وفي إهابه يصرخ الخلق جميعاً ابتغاء الخلاص.

ومثل التأليف السيمفوني يتماوج نغم القصيدة وكلماتها وحروفها بين التوافق (الفضاء - التصهيل) وبين التضاد (الفضاء - الجسد) للتعبير عن الصراع:

فجأة يحتوييني فضاء الجسد

فجاء يحتويني الصهيل الجنوني

يحبسني البحر

في رغوه المقلامي

يجاذب ورد دمي بين جزر ومد

أشد على صخرتين بكتلتا يدي لأتجو

وأعصر واحدة في فمي

يتفجر منها الصهء

فالمشهد الدرامي في هذه الافتتاحية يبدأ بالطريقة المعتلة عن
انفراج ستارة المسرح بما يحدثه إيقاع الكلمة الأولى (فجاء) من رنين
قاطع ، وتتعاقب الكلمات الطرقات الدالة على الحركة المتوثبة ، إذ تنتهي
كل منها بعلامة السكون في آخرها (فجاء - الجسد - جزر - مد) أو في
وسطها (البحر - رغوه - ورد) تتخللها المذات الدالة على الهدوء
(فضاء - يحتويني - الصهيل - الجنوني - المقلامي - يجاذب) .
وهكذا يتقاطر النغم حاداً ثم منساباً ثم متكسراً كالموج ثم عادداً إلى
الحصار والاختناق لتصوير القلق الحسي والوجودي وإرادة الخروج من
الوحدة والعزلة والاتحاد بعالم الطهور الأول .

ويلاحظ تكرار حرف الجيم ذي الإيقاع الخافت وحرف الراء ذي
الإيقاع الأعلى ، وكلاهما دال على حركة المجاهدة المشار إليها . فالأول
حرف محوري في الكلمات الآتية فلا يخلو منه مرة أو مرتين أو أكثر
بيت في الافتتاحية : (فجاء - الجسد - الجنوني - يجاذب - جزر -
لأتجو - يتفجر) ، والثاني حرف أساسي في الكلمات (البحر - رغوه -
ورد - جزر - صخرتين - وأعصر - يتفجر) كما يلاحظ أيضاً أن بعض
هذه الكلمات يتزاح في الحرفان (جزر - يتفجر) .

ويشيع حرف الرء أيضاً في المقطوعة الثانية (مطر - الروح -
 يغمري - فأغرف - نار - غزير - خاصرتي - نوارس - الريش -
 تزرع - أشرعة - أطيّر - الرهج - المتطايّر - أغرق - الأخير -
 المحارة - أريج - وردة - أسفارها - تنثرنى - تستدير - ترجع) على
 حين يتوارى حرف الجيم ويستبدل به حرف الحاء ذو الصوت الناتج
 الملائم لمشهد العرق والغويل الذي تصوره بداية المقطع الثاني (أصحو
 - الروح - حولي - تحوم - أجنحة - الريح - المحارة - تسبح -
 صباح) ويتزاوج الحرفان (الرء والحاء) في غير قليل من الكلمات .

وفي هذه المقطوعة يعقب الاعتصار الذي نراه في الافتتاحية
 مشهد مجاذبة أخرى بين أقطار الروح التي تغمر الجسد كله وبين الرياح
 العاصفة في الدم والتي تحمل الشاعر ... بعد أن يتطهر جسده بنار
 الخليقة الأولى ، وتتحول المحارة إلى كون من الماء الذي يرمز به
 علوي الهاشمي للوطن ، فيكون التوحد بأعماقه وأفاقه ، وهو ملاذ من
 الطين وصخرة الأمان من طوفان المد . ويجسد الشاعر منظر الماء الذي
 يحيط به من كل جانب من خلال صورة النوارس المحمومة ، وقد بدأ
 ريشها ينحلّ ذراتٍ والريح تصير أشرعة في دمه تمكنه من الطيران حتى
 الغضاء الأخير :

كنت أصحو على مطر الروح يغمري

ويفيض على جانبي

شبح عند خاصرتي

شبح فوق وجهي

نوارس حولي تحوم

تنحلّ أجنحة تندف الريش

أو تزرع الريح أشعة في نسي

فأطير ، أطيّر

ويضربني الثّبح الوهج المتطابر

أغرق في وطن الماء .. أغرق

حتى الفضاء الأخير

وتتراءى في المقطع الثالث صورة تشكولية أهدع الشاعر رسمها
ممثلاً نفسه في هيئة سيد صغير - رمز للشاعر - في المحارة ، فكأننا
نشهد معبداً هندياً ، وكأن المحارة بذلك كون من التصاوير ومن الحركة
معاً إذ تتجاوب فيها الريح مسبحة . وينتهي المقطع بمثل ما اختتم به
المقطع الثاني وهو تحول الشاعر إلى كائن فضائي . ويلاحظ في الأبيات
الأخيرة عودة حرف الراء إلى التصدية :

في سكون المحارة

كنت مسترسلاً ثملاً بأريج دمي

في فمي وردة كالغدير

وعلى قدمي

تلفض الريح أسفارها

وتسبح ... صباح مساء

ثم تتشرني في الفضاء

قبل أن تستدير

وترجع من حيث جاءت

هباء

ويكثف المقطع الرابع رموزاً ومعاني من عالم الإحتراق فيستعمل صيغهم وألفاظهم مثل (العبرة - إشارة - خلق - قبلي وبعدي). ويوظف الشاعر ما يشبه رؤاهم في الكون فيذكرنا في إيجاز اللغة وشراء المضمون بمقولة النَّفَرِيّ (إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبرة)، وذلك في تعبيره عن رحلته الفلكية الدائرية بين داخل المحارة الرامزة إلى النفس السجينة وبين خارجها ، مقسماً نفسه بين الاستسلام للحصار وبين تحديه . ومن هذا التضاد تولد شرارات المقاومة ويحتمد الصراع . ولذلك بدأ الشاعر هذا المقطع بقوله : (في ضجيج المحارة) وكان المقطع السابق مستهلاً بقوله : (في سكون المحارة) . وأقام أسلوبه على الثنائيات المتناقضة (الخضوع - التحدي ، العذوبة - المرارة ، حبي - حقد ، العقل - الجنون ، قبلي وبعدي) والمجازات غير المألوفة مما يثير الدهشة . كما أقام البنية الأسلوبية على توالد الأفكار والصور ، فرأينا عالماً جديداً غير مشهود وكوناً مثالياً ابتدعه الشاعر ليكون له كجنة ... محتماً بعنوبته من مرارة الدنيا . ومن ثم يبلغ في هذا المقطع ذروة الرؤيا فكراً وتصويراً .

ومن أسلوب السرد الذي يشبه اليقين يتحول الشاعر في الختام إلى أسلوب السؤال الاستفهامي الدال على الارتباب ، منتقلاً بذلك من نهج الإشراق الميتافيزيقي إلى نهج الواقع الأليم ، وليس هذا الواقع إلا الوطن في محنته والروح في كربتها مثل الجسد المأسور في المحارة . ويصبح هم الشاعر مثلما كان دائماً هو التوحد بين الذات وبين هذا الوطن الذي يمرر يوماً مضيئاً في الشرايين . ونلاحظ أن الخيوط التي نثرها الشاعر في البدايات قد عاد ليجمعها في هذا المقطع مثلما نجد في الفن الموسيقي المركب مع إضافة خيوط جديدة إلى النسج اللغوي التعبيري . ونلاحظ أيضاً أن معنى جديداً قد طرأ على المضمون وهو أن الشاعر كان طليقاً قبل أن يدخل المحارة ، مثلما تنخل الروح الجسد ثم

تحاول الخروج من طينته . وإذ لك لتكرر عنده كلمات الجسد والروح
كرمزين للتعب والحرية :

في ضجيج العبارة

كنت وحدي

أزواج بين الخضوع وبين التحدي

وأولّد حبي من صلب حقدِي

فأكنز بالكون جلد العبارة

لأخرج منها جديداً كائني خلقت لتؤي

وحيداً .. أكرر في ... ضدي

وأذبح نفسي بسيف المهارة

فما بين قبلي وبعدي

إشارة

تشعل النار في كل أطراف كوني

فتحرقني

قبل أن يرجع الكون كوني ليأكل ناره

في ظلام المحارة

كنت وحدي

بضيء عذوبة روعي عذاب المرارة

كنت أحلم بالكائنات التي لا تكون

وأرسم نفسي

على ظل مرآة عقل الجنون

وأكسرها فوق رأسي

تحولت فيها شظايا

فعدت مرايا

وصارت ظنون

والحركة في هذه الأبيات تعبر عن الحيرة بين الوهم الذي يصل إلى الجنون وبين الحقيقة ، بين هواجس الذات المطردة وبين معنيتها الروحي الأصيل ، والصور كلها ترمز إلى عفاء للمجاهدة ، مجاهدة نار الجسد التي تضئ ظلمة المحارة ، بعد أن تصهر قيودها . وهذه اللوحة السيريالية تمثل معادلاً فنياً لحلم الشاعر بالاعتاق والارتقاء إلى أعلى... حيث تزول النقااض التي تزخر بها حياته على هذه الأرض . ثم تتوالى التساؤلات التي نوهنا عنها آنفاً والتي تتمثل فيها صيحات الشاعر بحثاً عن فردوسه المفقود الذي يتحقق فيه اتعاقه وارتقاؤه :

فمن يفتح الآن لي باب هذا المحارة ؟

لأخرج منها بصيراً بقلبي

ومن يطفىء الآن نار الجسد ؟

ويرجضي مثلما كنت قبل الدخول - المنون

ومن سيحول غداً

بين أجنحة الزبد المترامي وبينني

ويفتح عيني

على وطن يتلأأ في الروح ؟

من ذا يدل دمي من جديد على جسدي

كان يوماً عصيً الهكارة ؟

ويتكرر حرف الحاء عوداً على بدء طوال هذا المقطع كأنه رنين أجراس الشجى كما تتبادل المرئيات والمسموعات مواقعها . فمرآة عقل الجنون تتحول إلى ظلال من الظنون بعد أن انكسرت شظايا ، وعقل الشاعر الملتاث من فرط الحيرة يتحول إلى مرايا .

وينتقل الخطاب الشعري في الجزء الثاني من القصيدة من ضمير المتكلم وهو الشاعر إلى ضمير الغائب وهو الشاعر أيضاً ، كما تستبدل الجذور بالمحارة وهو موضوع الجزء الأول وعنوانه مع استمرار الألفاظ والدلالات الإشارافية وإثرائها بالجديد من الصور . فنجد ثلاثية مضفورة : تتويهاً على الوتر الذي عزف عليه الشاعر من قبل . - وتبقى كلمة الدم سارية في تضاعيف النص وهي أكثر الكلمات شيوعاً لدى الشاعر كما تقدم . والمشهد كله تعبير عن حرقة الشوق إلى الامتزاج بالوطن ، ولكنه هنا يتجسد في مواكب الفقراء والصعاليك منهم خاصة مما يعيد الذكرى إلى شعراء الصعاليك وقول عروة بن الورد (أقسم جسمي في جسيم كثيرة) . وكان الشاعر يستحضرهم جميعاً لطلب الثأر بعد قرون من القهر .

وهكذا يتكشف الفضاء الذي تسربل به علوي الهاشمي طويلاً ليوهبنا أنه شاعر ميتافيزيقي ، فنراه على حقيقته شاعراً ثورياً حتى الجذور . فهو يهبط من عليائه ويخرج مغاضباً من محاربه ملهياً نداء المستضعفين في الأرض ، صارخاً صرختهم ، مشتملاً ببردتهم ، مواجهاً معهم آخر جنود الظالمين وهم يستسلمون ويوقعون صك الهزيمة لترتفع بعدهم وعلى أنقاضهم راية الحرية المخضبة بدم الشهداء ودمع الوطن ، والريح تعزف حولها أناشيد ويقفي الشعراء لها أصداء الحب والقداء .

لقد تخلص الشاعر عن قوقعته وانتفض ثائراً في ركب الجموع
الزاحفة يهدي إليها الرياح رماحاً ويفتح لها بوابات على البحر ، وهو
منطلق من الجذور إلى نافذة الغيم ، أمامه الوطن وخلفه دمه لاهثاً
كالمسير وجيشه غابة من النخل . ومن ثم تتضافر رؤى الخليج
بمفرداتها الدوال على النوم ثم اليقظة في موقف الابتعاث من الكهف إلى
نور الحقيقة وسماء الحرية . فإذا بالذمى الزائفة واجفة تحتضر والدماء
المتدفقة تنفجر ويعرف الشاعر العاشق طريقه الحق فيقود الزحف .
وتلعب الثلاثيات مرة أخرى دوراً فاعلاً في إضاءة الرؤيا : (جذور -
المياه - نافذة الغيم ، هسهسة النخل - خطا الوطن ، قميص الخطايا -
جلد المرايا ، احتضار الدمى - انفجار الدماء ، بوابة البحر - غابة
النخل) :

قابع كنت وحدك

بين الجذور ونافذة الغيم

...

وينشر أخصائه في الفضاء

وتحلم : هسهسة النخل تحت قميصي

هو لا ذغ

والخطى وطن يتقدمني أبداً

ودمي خلفه لاهث .. لاهث كالمسير

وحبك الآن تقبع بين جذور المياه

ونافذة الغيم

تنزع عنك قميص الخطايا

وتلبس جلد المرأيا

تزاوج بين احتضار الدمى

والفجار الدماء

ويتحول الحلم بالثورة إلى نداءات صارخة متتابعة ، ويتزاوج فعل الأمر قاطعاً والفعل المضارع لتجسيد مشهد هذا الحلم الذي ينهض فيه الأسرى محطمين أغلالهم وثائرين من قاتليهم . وتقترب دوال البعث بدوال الفتح . وكلما تذكر الشاعر كفن الماضي أنكره ولاح أمام عينيه وفي ضميره دم الشهداء ، فتحول من انتظار السيد الصغير إلى الطريق على بوابة البحر والريح ليلفتحها ويكتب قصيدته :

وتحلم ثانية : افتحوا لي على البحر بوابة

أو دعوني لأشهد من غابة النخل جيشاً

وأفزع في الكلمات البنية

دعوني .. سأفتح بوابتين على البحر :

واحدة تستضيف الرياح

وتضفر منها الرماح

لجيش الصعاليك والفقراء

وأخرى تقود فلول السلاطين

نحو القرار الأخير

وبين تداعي ذكريات السيد الصغير المهزوم والتشبث بحلم الرجوع حين يتزاوج دم الشهداء ، يدمع الوطن فرحاً بالتصير الموعود ، يتألق ماء النص وهو يقترب من مصبه ، إذ ينفذ الشاعر كفته ويتقدم بخطى وثقة سائراً فوق جراحه معانقاً شعبه :

قابع أنت وحدك بين الجنور

ساكناً في دمي مثل وخز الضمير

صامتاً غارقاً في نزيك

لا تموت ولا تستجير

قابع وحدك الآن منتظراً ...

لحظة يتزاوج فيها دم الشهداء

ودمع الوطن

لحظة كالهدير

تحت سطوتها يكتب الشعراء

قصائدهم

بين غلو الجراح وصهو الكفن

ويأتي الختام مجلجلاً بصوت الشاعر الصارخ ، فتتوالى أفعال

الأمر حادة قاطعة وقد ضم النص الخيوط كلها ليجعل منها نسيجاً شعرياً

بالغ الروعة مثيراً للدهشة ، مؤظناً لصاحبه منزلة متقدمة في موكب

شعراء الحرية والمقاومة العرب :

لحظة صعبة كالقرار الخطير

...

قل لهم أنت من

...

ذُكُني مرة نحو بولابة الريح أو

فبارح دمي

لا تكن مثل وخز الضمير

صامتاً صامداً صاعداً بين خاصرتي وفي

ولكن الجزء الثالث من هذه القصيدة ذات النفس الملحمي وعنوانه (الوصية) أكثر جهرارة في الصوت الشعري وتغلب عليه النثرية كما يبدو في تكرار عبارة (إني علمتك يا ولدي) ومرادفها (إني أوصيتك يا ولدي) وإن كانت البداية شعرية (انهض من قبر اللحظة ، واصرخ في وجه سلاطين العصر) . وإذا استثنينا البيتين "سلطان الشعر" ، و(لا تسكن جنبك هو كهوى الأوطان) فإن هذا الجزء لا يمثل إضافة إلى ما سبق ولا تنوعاً عليه بسبب خفوت الصوت الداخلي الذي عرفناه من قبل والذهنية التي تقترب من التقرير والتفسير .

وما يلفت علوي الهاشمي أن يسترد قوة جناحيه فيكتب نصاً يمتاز بالعرف على أشد أوتار اللغة رهالة وأدقها تركيباً وأبدعها أصواتاً وأصداً ، وهو الجزء الرابع من مطولته وعنوانه (مهرجان الدم) ، ونؤكد منه أنه عنوان قصيدة المركب (عيون بهية) استجاء من مصر في زمن الشموخ العربي ثم الانحدار ، وبين ذلك من كتابة النص بين عامي ٨١ و ١٩٨٢ ، فهو نص متوهج بالرؤى المستمدة من الأحداث السياسية والاجتماعية ، ومتدفق بتيار الوعي لشاعر من البحرين عاش في الكفانة زمناً فعشق النيل والعيون السود والعصافير والفراشات على الضفتين ، وحلم بإنجاز المشروع القومي وعودة فلسطين التي تمثل وترأشجياً في قيثاره هذا الشعر العذب الحزين . ثم أعلن موقفه الرافض حين تهدد حلمه وهو حلم الملايين في صنع غد يمسح الناس جميعاً تحت ظل العدل والحرية .

وينفتح النص على آفاق نفسية وواقعية تضرب في عصى الأزمنة الثلاثة عبر زمان الشعر الذي يشكل الرؤيا . وتستمد هذه الرؤيا

بدورها من عناصر مكانية تتمثل في الخريطة العربية عامة والخريطة المصرية خاصة ، بوصفها مركز دائرة الأولى ومناط للتجربة الشعرية .
والحلم والحب صنوان لا يفترقان كما في سائر أجزاء القصيدة الكلية يغلفهما الأسى الدفين على الأيدي المظلولة والروح المختنقة :

كان في المهرجان وحيداً وحيداً

وكان المكان

كان متسعاً بين عينيه مثل المدى

ضيقاً مثل سم الخياط

(وأحلم : كانت فلسطين وشمأ بقلبي

وكان هواها هوى عالقاً بالنياط

وخاتم حب قنيم وعدت بهية يوماً به

فمن ذا سيحرمني من لقاءها ؟

ويسرق خطو دمي من دروب هواها ؟)

ويأتي الإحساس بالزمن في المقطع الثاني موزياً للإحساس
بالمكان في المقطع الافتتاحي ، ومعبراً عن التاريخ الذي يرمز له النيل
وأبو الهول في صور تشكيلية تنسم بالجدّة . ونسمع خلال الإيقاع صوت
الزمن البعيد القريب وصوت الشاعر للمقني لمصر البهية والرائي
لمأساتها في عصر المراهبين والمحرض لها كي تستبدل بالقبر وبالريح
أيقونة الروح ، متخذاً من رمز أبي الهول نبأً يفجر رؤى الحقيقة
المغيبة ومن رمز الفراخنة مبعثاً لنداء الثورة على البقي وعودة الروح .
ونلاحظ أن هذا المقطع قد تضمن عديداً من مواثيق الزمن وأوصافه
(ساعة الرمل - طرفة لحظ - الصباح - المساء الأخير) تعبيراً عن
التحول عن قضية الوطن العربي وأزمة المصير :

كان في المهرجان
وفي ساعة الرمل كان الزمان
حبة حبة يتقاطر كالنيل
ما كف طرقة لحظ عن الجريان
كان مثل أبي الهول
معتمراً صمته الحجري الوقور
مقهيأ
باسطاً بين كفيه حاشية الملك والصولجان
ملقى بالسؤال الخطير :
من يقاوض بالقبر أيقونة الروح ؟
يمشي على أربع تحت سقف الرياح
ولا ينحني ؟
ثم ينهض عند الصباح كقمامة ريح
وفي نعش رجله خارطة
لمصير السلاطين
متكناً في المساء الأخير على نعه
وعصا الجرح
لا ينحني للمرابين
بل ينحني مثقلاً قلبه بهوى مصر
مثل التخييل التي أثقلتها الثمار

من يقايض بالقبر مصرَ ويمضي لها
 حاملاً نعشه فوق كتف النهار ؟
 من سيفتح في الصدر ثقباً بحجم السماء
 ونافذة تتوالت منها العصالير مخضوبةً
 وهي تلبس قمصاتها القرحية
 أو ترسم الحلم خارطة للخلاص ؟
 من يقايض بالريح أيقونة الروح ، من ؟

والمجازات هنا منسوجة من خيوط غير واقعية وإن كان
 مصدرها واقعياً ، فالاستعارة تنسم بالحدثاء في الصورة وفي التركيب
 وتمثل مشهداً متطوراً في التقنية الفنية تكبرين مفارقتها للتقليد الشعري
 كما نجده في قصيدة شوقي عن رمز أبي الهول والتي مطلعها (أبا الهول
 طال عليك العُصرُ ، وبُلغت في الدهر أقصى العُمر). إن الفارس الذي
 يعتقد عليه الشاعر أمه في الخلاص ويستدعيه من الغيب فتى من تراب
 مصر ، فهو يشبه أبا الهول بتشبهه بهذا التراب ولا يشبهه لأنه لا ينحني
 مثله ، فإذا انحنى فإن ذلك لغرط ما ثقل قلبه بهوى مصر . ومن ثم تأخذ
 تقنية إسقاط الماضي على الحاضر منحى جديداً . وهذا الفارس مخضب
 بالدم لأنه منذور للشهادة في سبيل من يحب . وتتردد أسئلة الشاعر
 التحفيزية : من منكم ينهض من رقدة أبي الهول ليكون المخلص
 المنتظر ؟

وفي إشارات ومضية متتابعة ينساب التغيم في المقطع الثالث
 متغلباً بوردة العشق ونار الثورة ، عشق مواطن الجمال التي تستحق
 التضحية ، وعشق الثورة حتى الموت في سبيل استعادة مصر وجهها
 العربي . وتبلغ الغنائية الرقيقة أوج سحرها الوجداني حتى يتحول

المقطع إلى معزوفة حب جارف لأرض مصر الطيبة ولوحة لطبيعتها
الفاثقة تحت المطر الروماتسي الناعم الذي يتحول إلى شطحة مضيلة
يفجرها الغدائي بقتيلته لتعتدل مسيرة تاريخ أبي الهول . ومشهد انتظار
العاشقة الجميلة لولدها الموعود من النصوص التي لا تنسى في الأشعار
التي صورت قديماً أو حديثاً انتظار الأمهات لأبنائهن :

أنحني

مثقلاً بسمو الوطن

أنحني وأغني

هوى مطر أبيض كالفراشات في الصدر

والحلم قنبلة ولغم

وبهية السمرام كالشجرة

وسط صحارى الحزن منتظرة

تصحو الشموس على بهادر قسحها

قبل الصباح

وفي ضفائرها الجميلة تستحم

مطر وقنبلة وحلم

وبهيتي بين الضلوع هوى وغم

تتخاطف الأيام فوديعها

ويحبو الحزن في دمها

وبين جفونها الأحلام مستعرة

فمتى أراوج بين همّ في دمي يجري

كان خطاه منمّ

وبين هوى يلمّ ؟

هكذا يتفرّق المقطع في بهاء الحب الحزين تنويعاً على قيّارة الرومانسيين الذين تضطرم في أعماقهم لوعة العشق وأحلام الثورة ، وينتهي المقطع مثل سابقه بالسؤال الحائر الملح تعبيراً عن الלהفة والظلم إلى قطرات من التبع البعيد يظهرون بدمائه ... أدراّن الواقع ، ويستنبئون الأرض العقيم ثمرات الحرية الخصبة ، ويعيدون إلى مرايا الذاكرة صفاءها وينفون كدرتها الداجية . ولكن علوي الهاشمي لا يهيم في ضباب الوهم الميتافيزيقي فهو يعرف أن الطريق مفروش بدم الشهداء ، ومن ثم يسمع في **واهل المطر هدير القنبلة** التي تقوض صرح الظلم والظلام ، وانفجار النغم في أجساد المارقين والطفاة .. ويومئذ تفرح الشعوب بنصرها وتصدح أغاريد البطولة في أعياد الخلاص .

ويستعجل الشاعر هذا اليوم الذي تتحول فيه قطرات المطر المنسبة إلى طلقات رصاص . ويتمثل هذا التعجل في استعمال فعل الأمر مثني وثلاث ورباع بعد أن تهيج وجدانه مناجاةً الحبيبية بهيةً ونداؤها اللهيف له وقد نأى به الأسى بعداً : أن أرجع إليّ ، إلى وطنك وشعبك ، لمصر التي تهتف به هي البحرين والبحرين هي مصر البهية ، وحدة واحدة يخفق في صدرها قلب واحد . لذلك يتسارع النغم في المقطع الرابع لأن المعركة مصيرية ، ولم يعد العدو الصهيوني وحده على المساحة بل أصبح يقاومه صلاء له في الداخل ، أولئك هم " القنط السمان " . وبهية ليست مصر وحدها ولكنها فلسطين الجريحة التي تحاصر الشاعر باستغاثاتها :

قالت بهية : شابت الأحلام في فوديّ

فارجع يا حبيبي

وابيضت الأحزان في عيني

فارجع يا حبيبي

هرولت .. هرولت في دمي حزن

لأول مرة أحسست وقع ديبية

حزن فريد نمت أعرف طعنة

إلا على شفتي بهية

ويتغير الوزن الشعري بتغير الحدث المشهود والانتقال من
نجوى العاشقين إلى الفعل الثوري واصطباغ أديم الأرض والفضاء بالدم
المتفجر من الفريقين : دم المناضلين الناصع كالضياء ودم الفجرة
الفاسد كالخطايا :

وفي لحظة خرجت من حدود الزمان

ودخلت الصول بالصولجان

هوى مطر أبيض كالغراشات :

صوباً ، فإن أمام قوة الردى

فرعون يخرر فيك والقطط السمان

مدت مخالبها الطوال .. فلا أمان

طلقاً ... طلقان

صوباً سريعاً

إن بين يديك يكمو عاثراً فرس الرهان

صوباً يفضن نيل بأغنية الهلاك

ويقتسل جسد البهية في دماء الطمئ

والوجع الكظيم

وتستحم الضفتان

همى مطر كالغراشات : صوب

همى مطر ورصاص

وكان الخلاص

إن كلمة الدم - كما أسلفنا - تتكرر في بقية هذا المقطع حتى تكاد تغطي المشهد كله ، وهي تعادل الحريق الكبير الذي يحلم به الشاعر، ولم يقتصر الدم بالحلم بهذه الصورة المكثفة لدى شاعر آخر في مقطع واحد بل في القصيدة المطونة كلها . ولا يحسن المتلقي ملأ ناشئاً عن هذا التكرار لاستغراقه في تأمل الخريطة الواسعة التي يصورها النص عبر جمالياته التشكيلية التي ينتقل فيها من لوحة إلى أخرى ببراعة ملحوظة ، مستفيداً من قدرته الفائقة على المزج بين الصور عبر إبراز النقيضين : دم الأحرار ودم الفجار :

والفجر الحلم والنغم ما اختلط الدم بالدم

كان هناك دمان :

دم أسود فاسد كالخطايا

وآخر أحمر قان

دمان :

دم ناصع كالمرايا

وآخر كالقطران

كان هناك دمان

فأين وكيف سيلتقيان ؟

همي مطر .. كان صوت وصوتك

ولا صولجان

وتعود بهبة إلى المشهد الذي صار فيه المطر الذي يهمني دقات
من الدم ، تعود إلى الشاعر في ذروة الصراع لتؤثر النار التي أشعلتها
فتحته على الصمود حتى النهاية ، ملوحة أمام وجهه برأية التضال دفاعاً
عن قضيتته ، قضيتها ، قضيتنا ، بل متغلظة بحبها في دمه وحنافاتها
على فمه ، ومنغلظة بصفالرها ووهج عيونها :

مثل الشظية

نهضت بهبة في دمي ولهي

وحاصرني بالقضية

داخلت بين هوى العنى وهوى المنية

عبرت مدى الكون الواسع وقبة الزمن السريع

ومارجت بين التجميع

وفاجأت صمت الجميع بلحظ عين

خالطت بين الشموع وبين هرولة الدموع بلحظ عين

حين زغردت الشظية

شهقت بهبة

ضحكت بهبة

نهضت بهبة في مدى جسدي

وفوق يدي

وحاصرنتي بالشغائر والعيون المستحية

ويفسح علوي الهاشمي مساحة : نصه كلها - تضاريس
وشقوقاً - لبيهة وهي تؤدي رقصة العفوان الأثوي المطالب بالثأر
كأنها إحدى رموز الأساطير . ولكنها ملهمة من بنات النيل وأرض
المواويل يلف جسدها وشاح بلون سنابل القمح وهي ترقص رقصة
السيوف العربية . ويختتم الشاعر هذا المقطع الباهر بأغنية مصرية
شعبية :

رقصت بهية

واستقبلتني بالأساري البهية

رقصت على وقع مواويل الجراح

وقبلتني

ماست كسنبلة الحقول في الصباح

وعانقتني

ولفقت عاطفتي عليها كالوشاح

فللممتني

رقصت بهية

رقصت فراقصت الرياح

وراقصتني

رقصت حوالينا السيوف

فهمست في أذني بهية :

' يا بهية خبريني يا بويه

عن حال العاشقين '

وينسدل الستار لينفتح مرة أخرى على الشاعر وحده بالمرشح بعد أن غادرته بهية ، وذلك في الجزء الأخير (حبة رمل) حيث يحاور ذاته وفي سمعه تدوي صيحة الوصية التي اتهمته عليها حبيبته . وكأننا إزاء مشهد بطل تراجيدي مثل هاملت وإن اختلفت الشخصية ، بطل لا سبيل له كي يتخلص من أزمة الوحدة والاعترا ب إلا الانخراط في صف المقاتلين عن الحرية . ويعلم علوي الهاشمي في هذا المقطع ما لسمه على الأجزاء الأربعة للقصيدة من رؤى ملونة بالرموز والتشكيلات الفنية. ويوظف مجالي الطبيعة وتضاريسها كما فعل أول مرة لإضفاء طابع سحري على الختام متولد من البدايات ومنوع عليها بما يحقق ذروة الإضاءة لرؤية الشاعر كما نعرف في فن الموسيقى السيمفونية وفي القصة . ومن ثم نلتقي في (حبة رمل) بالمحارة والسيد الصغير والوصية ومهرجان الدم . كما نلتقي بالجذور وناقذة القيم وعيون بهية . ومن تضاعيف الأسلوب المرددي يسمق الأسلوب البنائي القائم على ترديد فعل الأمر (القتلوني) الذي تتحل به عقدة الشاعر في القراءة الأولى أو المستوى الأول للنص ، ويتحقق به الخلاص العربي في المستوى الثاني ، كما يعني مستوى ثالثاً هو هتاف الغدائي وهو يضرب ضربته :

إنني الآن

إذ أتمنئ عبر تواريخ موتي

وخارطة الشوق في جسدي

أتمدد بين انفجاري وسمتي

أضاجع نار جنوني

أقتلوني

أنا حبة الرمل ، سيان ،

أو فابعثوني

أقتلوني

أنا حبة الرمل

أمشي على موجتين

وأخفق بينهما كالجنح

أنا وردة البحر ، نافذة الغيم ،

صمت المحارة ، جنر الصدى

والوصية

ذمي

وفمي

وحلمي سماء وخارطة باتساع عيون بهية

خذوني .. أنا هو ذلك ...

...

أقتلوني .. أقتلوني .. لأحيا

....

أقتلوني .. أنا حبة الرمل

هل يقتلون المحارة ؟

يتبين من قراءة ديوان (محطات للتعب) ولا سيما قصيدته

المطولة المتفردة (عيون بهية) أن النص عند علوي الهاشمي - مثل كل نص يمثل تجاوزاً للمألوف وإضافة إلى مآثورات الشعر المعاصر - هو بلورة لعوامل متعددة أهمها الأيديولوجي والاجتماعي والسياسي والثقافي، وأن لغة هذا النص هي الوعاء الذي تصهرت فيه هذه العوامل بواسطة ما أقامه الشاعر من أنظمة أسلوبية وبنوية فيما يبدع . وقد أشرنا إلى بعض هذه الأنظمة مثل الثنائيات المتقابلة أو المتعارضة المتفارقة . ونتناول فيما يلي عناصر أسلوبية وظواهر بلاغية تمتاز بها لغة الشاعر في هذا الديوان ، وكان من شأنها أن أضفت على النص قوة تعبيرية أضاعت المضمون وزادت الرؤيا إثراء وعمقاً كما خلعت عليه وشاحاً جمالياً متميزاً ، الأمر الذي جعل هذا النص أثيراً لدى كل من أصحاب مدرسة الفن للفن ، ومدرسة الفن للحياة والمجتمع . والظواهر الأسلوبية التي سنعرضها هي التي أدت إلى تحقيق أكثر من مستوى دلالي للكلمات والرموز التي استعملها الشاعر وإلى تحقيق وظيقتي الفن الاجتماعية والجمالية .

ففي مجال الدلالة القائمة على استعمال الضمائر نجد أن أكثر الضمائر شيوعاً هو ضمير المتكلم . ويكفي أن نرجع إلى الجزء الأخير من قصيدة (عيون بهية) لنكتين إلحاح للشاعر على ضمير (أنا) مفتتحاً بها غالباً معظم الأبيات . والدلالة المستخلصة من هذا التكرار هي بالإضافة إلى تأكيد الذات التعبير عن حالة الخراف التي تسيطر على الشاعر ، إذ يجد نفسه فرداً في مواجهة قوة طاغية هي السلطة لا يملك حيالها إلا أن يطلق صرخات تعلن عن وجوده رغم معاناته . ولا يعني الإكثار من استعمال هذا الضمير بمختلف مواقع من الإعراب إغراقاً في النزعة الفردية وما قد تشي به من هروب في مواجهة المجتمع أو عزوف عن مشاركة الجموع أفرانها وأحزانها ، بقدر ما يعني اشتغال الشاعر بالرغبة في تعزيز موقفه الرافض للجور والقبح والزيف ولكل

ما يصادر حريته وحبه لوطنه وإيمانه بدور الشعر في كشف الباطل ،
وريادة ركب المعادين إلى العدل ، هذا الدور الذي عبر عنه الشاعر
الروماني الإنجليزي شيلي بقوله المشهور :
(تسكنني رغبة جامحة لتغيير هذا العالم) .

أما الضمير الذاتي الغالب على شعره فهو ضمير المخاطب -
الذي يرد غالباً في صيغة فعل الأمر - ، وهو الوطن أو الشعب ، وهو
يذو ج بين هذا الضمير وبين ضمير الأنثى غير مرة في القصيدة الواحدة .
والمثال لذلك قصيدته (ذاكرة الماء) التي يقول في مقطعها الأخير مردهاً
ضمير المخاطب :

- تكبرين معي في العذاب
- وأرحل من وطن العاشقين ؟
- تصيرين أزهى على لون جرحي
ولجعل فوق وسادة حلمي
تصيرين أبهى مع الحزن
ها أنت بين يدي
تنفست لونك حتى كبرت
تنفست حزنك حتى كبرنا معاً
غداً فيك يكبر هذا الوطن

ويتجلى الانتقال من أحد هذين الضميرين إلى الآخر - بما يدل
على اتحاد المتكلم بالمخاطب أو اللفة لتحقيق هذا الاتحاد - في المقطع
الأول من قصيدة (أسكنيني لون عنيك) إذ يناجي المرأة الحبيبة التي
ترمز إلى الأنثى وإلى الوطن معاً :

أسكنيني لون عينيك
أنا القادم من خلف ظنون الصحراء
ومعي كل ينابيع الأغاني النظامية
وعبير الشعراء
خبئيني في مدى قارورة العطر بكفيك
أنا الطالع من بين غضون الموت والحزن
أنا الواقف خلف الظلل الباكي دهوراً

ومن الصيغ البلاغية الشائعة في الديوان صيغتا الاستفهام والنداء وهما دالتان على الشوق إلى ارتداد الحقيقة والمسؤال الذي يتردد في رحلة البحث ، والصرخات **الملتاعة** **نشدانا** للدليل المعين والفارس المنتظر . فلم يست تجربة الشاعر التي يخوض غمراتها إلا رحلة الأسئلة التي لا تنتهي لأن الإجابة عليها مشروطة باندحار الظلام وتحقيق إنسانية البشر في أكمل صورها . وكلما نضحت الذاكرة في أثناء الترحال بأطراف الماضي وأشباح اليوم لجُ بالشاعر السؤال عن الغد المجهول وتشبثت يده بأذياله الهاربة . ومن ثم يعبر عن معاناته وقلقه بترديد صيغتي الاستفهام والنداء أو فعل الأمر الدال على النداء الحائر في لحظات الحزن والمستفز في لحظات الثورة والمتعاطف حين التجوى مع المحبوب . ويقوم البناء الفني لقصيدة (فارس المستحيل) على أسلوب الاستفهام الدال على الاتحداً إلى شفا حفرة المحاصرة والياس ، فالشاعر يستهل القصيدة بقوله :

تفتت .. من أين لبدأ ؟

هل تفسحون الطريق لصوتي ؟

هدوءاً ...

سأكتب بيتاً من الحزن

أو بعض بيت

وأسكنه

أين أمضي ؟ وهذا الضجيج يمايق صوتي

ويصيح ورد فمي بفجار الذبول ؟

وماذا أقول ؟

ويختم القصيدة بقوله:

فإن تترجل يحاصرك موتك

إن تغفلد جنودك أو تشهر السيف

يرتد نحرك منه الصهيل

فقل لي على أي جنببك يا فارس المستحيل

على أي جنببك سوف تميل ؟

وماذا قبل الرحيل ؟

وأنت تنكس راية صوتك

ماذا عساك تقول ؟

وتتتابع أداة الاستفهام (هل) وتابعتها (أم) في قصيدة (أشجار

اللون)، وهي معزوفة حنين جارف إلى الحب الضائع الذي كاد يتحول إلى

طيف يرفل في بهانه الغامض ويسيل دموع الأسئلة الحيرى وهو يكبر

بحجم الدنيا جميعاً في عيني الشاعر وقلبه :

هل أنت الدمعة في قلبي ؟ أم أنت الكون ؟

فبكائي كان كقطرة ترحل في أدغال الحزن

ومعي عريكت

والسكة لا أعلم من أين

هل أنت الحزن الغارب في دمعي ؟

أم أنت الغضب الطالع من أشجار اللون ؟

ويتقاسم الفعلان الماضي والمضارع مساحة كثيرة من النصوص. ففي قصيدة (اللحظات الهاربة) يبدأ سرود الرؤية بالفعل الماضي ثم يستحضر الشاعر ذكرياته التي تتداعى به إلى صورة من عهد الطفولة كمعادل للـ **لحظات الهاربة من عمره** والتي يشكك إحساسه بحرمانه منها . وتجسيدا لهذه الصورة واستحضارا لها يستعمل فعل المضارع . ويكمن موقن الإبداع في النص في تصوير طفل يمرح على الشاطئ بدلاً من استعمال ضمير المتكلم ، وهو الشاعر المحروم من عودة الزمن الذي مر كالطيف المغفل أو خلسة المختلس كما يقول لسان الدين بن الخطيب في موشحه المشهور والصورة تنبض بالحركة ونكاد نسمع في ثبابها ضحكات الطفولة البهيجة ، ومن ثم تستعصي على اللسان إذ تذكر في المتلقي الإحساس بالفتقاد العر الجميل :

فكرت مراراً

أن أصطاد اللحظات الهاربة العجلى

من عمري

ففتحت شباك الكلمات

وألقيت بها في بحر الكون الواسع

كانت ذاكرتي

تشبه نافذة الألقى المفتوحة

وهي تطل على البحر

وطفل يلعب في رمل الشاطئ

بيني للريح منازلها

ويجرجر فوق الثَّجَج الطائر

أذيال الضحكات الجفلى

يرسم فوق أديم الزرقة والصدفات

خطوطاً ليلade تشبه ضحكته الأولى

ويعود فريمحوها

وفي بقية هذا النص المشع - والإشعاع من سمات معظم قصائد الديوان - إشعاعاً لونياً ساطعاً يوائم تصوير البحر وألقه الضولي المتسع المفتوح على المدى غير المتناهي ، ينحدر بنا الشاعر إلى نهاية أسطوره أو أقصوصته القصيرة الشجية . فالألقى يغلق نافذته البحرية على ذكرى اللحظات الهاربة ، ويفغر البحر فاه عن قاع موحش يلقف هذه الذكرى في أحشائه المظلمة ، فينطفئ الحلم ويعود الشاعر مسجين هذا القاع . وكأن أيام الطفولة إذ تولت إلى غير عودة هي الفقايع التي ألغىها الطفل - قناع الشاعر - إلى البحر وهو يلهو على رمل الشاطئ مطلقاً صوته الممراح بالضحكات البرينة المطلقة تجاوبها الأصدااء عبر الشرفات الفضية . وقد جاء الإيقاع الموسيقي هادئاً منمياً مثل معسر الذكريات وصفحة البحر المساجي وجمال السكون ، وبطناً مثل الحزن الكامن في الأعماق . كما جاء تمكين الروي في نهاية القصيد ليناسب

وقع الصدقات بعد إلقائها في قاع البحر ، بعد أن كانت نهايات الأبيات ممتدة موصولاً بعضها ببعض لتلائم اتساع الفضاء أمام العينين الواسعتين الزرقاوين كلون البحر ولون الضائم الممزوج باللون الأبيض على الألقى .

وتسترعي نظر المتلقي قبل نهاية المقطع الأول تقوية الوصل والفصل بين الشاعر والطفل الذي يصوره ، ففي الحالة الأولى نجد الثاني مرآة للأول في عهد الطفولة ، وفي الحالة الثانية يلتحق عنه إذ نحتاجاً بذكر بلاد الشاعر التي كان بهاؤها قوة العين قبل أن تصطبغ عليها الهموم فتفقد هذا البهاء . وهذه التقوية من أبرز سمات التصوير عند الشاعر إذ يجمع فيه بين الرومانسية والواقعية لكونه شاعراً ذا قضية يلتزم بها .

يلقي بالصدقات إلى البحر

ويصبغ بالزرقاء عينيه الواسعتين

كناظرة الألقى المفتوحة

كانت ذاكرتي تشبه ناظرة الألقى المفتوحة

لكن العمر سجين الصدقات القابعة الآن

بقيعان البحر

وإذا عدنا إلى تناول ديوان (مخططات للتعب) من حيث أسلوبية الفعل تتمة لما سبق بيانه في شأن استعمال الفعل الماضي متقاسماً مع المضارع مساحة النص في قصيدة (اللحظات الهاربة) مع غلبة الأول ، فإبنا نجد العكس في قصيدة (تل الزعتر) إذ ينهض بناؤها كله دون أي استثناء على الفعل المضارع منسوباً إلى ضمير المتكلم وهو الشاعر تارة وإلى ضمير الغائب المتعدد الاتساع تارة أخرى . ويليد هذا

الاستعمال في تفجير الحركة في المشاهد والأصوات لكسر الرتابة
والسكون . كما يؤدي المزج بين المضارع العائد إلى المتكلم والمضارع
العائد إلى الغائب إلى التنويع حسبما تقتضي الرؤية والسياق الشعري .
والقصيدة بهذه التقنية وبلوحاتها التشكيلية وموسيقاها من أنضج
الأشعار الثورية التي استوحت ملحمة تل الزعتر . ونكاد نحس إذ نتملاها
صرخات الأبرياء القتلى ونداءات الفدائيين المستشهدين وأتات الشاعر
النالحة حيناً والهاثة بنصر المقاتلين حيناً آخر :

أستعمل بين نتوءات الجسد الأبر
خيطاً من ماء

لكني أنفجر الليلة طوفان دماء

أترجح بين دمي المتهور

وبين دمي المتصور

وأرسم بالكف المبتورة

خطاً منحنياً

بين جراح الآباء وأفراح الأبناء

أرسم بالدمع المتحجر قوساً قزحياً

يتلألأ في أحداق الموتى والشهداء

ويقدم هذا النص مثلاً آخر لبراعة الشاعر في استعمال تقنية
الترديد القائم على تكرار الجملة أكثر من مرة للإضاءة والتعميق وكشف
كل تضاعف النص وزواياه غير المرئية . وقد يحقق التردد أكثر من
مستوى دلالي بالإضافة إلى ما يحدثه من نغم منحني أو درامي من
طريق التصعيد المتوالي والمتطور ، وننبين ذلك في القصيدة السابقة

حيث تتكرر شبه الجملة (تل الزعتر) للدلالة على توالي الصرخات مثل
الموجات العالية المتتابعة المتصاعدة مدوية في الأفق مستصرخة
الفدائيين ولحداً بعد الآخر لبذل الدم دفاعاً عن الأرض وعن الأطفال
والنساء الضعفاء ، ومهيبة بنوي القرى وبالضمير العالمي ومنظمات
حقوق الإنسان أن تتحرك لوقف العدوان الهمجى :

وأخط اسمي بدمى

أطبع وجهي المحروق

على أعقاب بنادقكم :

تل الزعتر

تل الزعتر

تل الزعتر

ويستمرسل الشاعر متقصصاً روح المقاومين الذين يحفرون
بتضحياتهم البطولية نفقاً يفضي إلى درب الحرية عبر شلالات الدم
المنبجس من أعضاء الأبرياء المبثورة ، محتشداً بالشتائم ترجم
المتخاذلين في زمن الخيانة ، وقد تجمعت في حنجرتهم أصوات الماضين
والآتين من أصحاب الحق الفلسطيني المضيق . وتتكرر جملة (أتأرجح
بين دمي المهذور وبين دمي المنصور) في ثلثها النص لتقوم بما يشبه
وظيفة القرار الذي تنتهي به كل فقرة في الأغنية الموسيقية . كما تتكرر
بالمثل جملة (أرغب سمعي لخطاكم). وقد جاء ختام القصيدة متفانلاً دون
إقحام أو اصطناع لأنه ينبع من إيمان الشاعر بحتمية نصر المناضلين
وتحول دماء الشهداء منهم إلى أشجار للحرية تنعم في ثلثها الأجيال
الآتية :

أتأرجح بين دمي المهذور وبين دمي المنصور

وأرهب سمعي لخطاكم تتراوح في الزمن الأخضر
أشهر في أوجهكم كفي المقطوعة كالبيرو
أنتاسل بين نثار دمي
وأقيء زمناً عشتم فيه
وكان اسمي

جنة عصفور محترق
تطفو بين الشبنة والأخرى فوق الماء
وتغفو في كتب التاريخ وذاكرة الأجيال

ويستمد النص الشعري قوته من مخاطبة الشاعر القتل بلسان الضحية حيناً وخطابه لنفسه بلسان الفدائي حيناً آخر وهو حي يقاتل ، ثم وهو يعود إلى أحشاء الأرض التي أنهتته ومات في سبيلها لتورق بعد ذلك بماء دمه :

وأعود إلى الزمن العربي المقهور
أعود إلى الأرض

لأوصل بين الجذر وعرى الأغصان
وأسقيكم بكؤوس دمي

أتأرجح بين دمي المنصور
وأرهب ثانية سمعي لخطاكم
في الزمن الأخضر

وعلى غرار شعرنا القدامى إذ يرددون ذكر من يحيون في

القصيدة بل في البيت الواحد مثل مالك بن الربيع في ياليتَه المشهورة التي يكرر فيها اسم الغضاء وهو موطنه ، فيذكره مرة في البيت الأول ثم مرتين في الثاني ثم ثلاث مرات في الثالث ، يردد علوي الهاشمي كلمة الخليج موطنه أربع مرات في جملة واحدة طويلة :

فأيقنت أن نسيم الخليج وظل الخليج

ونخل الخليج ورمل الخليج

هنا راكض في دمي

كما يكرر اسم بهية في القصيدة المعنونة باسمها :

شهقت بهية

ضحكت بهية

نهضت بهية في مدى جسدي

رقصت بهية

ويردد لفظة الدم مراراً في القصيدة الواحدة ، ولا تكاد واحدة من قصائده تخلو منها كما سبق أن نوهنا ، مما يدل على اعتصامه بخلاياه لفرط مؤجنته وصراعه النفسي ثم صراع داخله مع الخارج . والوردة بالمثل ترد مكررة في نصوصه بمختلف رموزها ، فهي عنده الوردة المرأة أو الوطن وهي وردة الدم ووردة الضجر ووردة النعاس . ومن أكثر الصور عنده رهافة صورة نخلة البن التي يكرر اسمها مراراً في القصيدة التي تحمل عنوانها . وكثيراً ما يرجع جمال صياغة النص لديه إلى تكرار الفعل مثلاً هو متحقق عند ترديد الاسم . ومن نماذج هذه التقنية ختام قصيدة (ذاكرة الماء) :

تنفست لونك .. حتى كبرت

تنفست حزنك .. حتى كبرنا معاً

غداً فيك يكبر هذا الوطن

ويتخلل الفعل (يكبر) أيضاً ثانياً النص في تلك القصيدة :

هل أنا ورثة تزهو الآن بين خلايا دمك

وتكبر في كل يوم مع الحزن ؟

هل أستريح على ماعديك وأحلم بالحب

في آخر اليوم ؟

تكبرين معي في العذاب

ومن الألفاظ الأثيرة عنده لفظة اللون فهو من عشاق الألوان والأطراف الفرحية ومساحة النص عنده تتشكل من تضاريس ملونة . وفي القصيدة السابقة - على سبيل المثال - يذكر كلمة اللون مرتين في صيغة ترفع المستوى الجمالي للنص :

تصيرين أزهى على لون جرحي

تنفست لونه .. حتى كبرت

وقد مضى بنا كثرة تردده كلمات الحزن والعدى والدم والخارطة والبحر والأمواج للدلالات التي أشرنا إليها . كما أشرنا إلى إشارته تكرر حروف بعينها ولا سيما حرف الراء وحرف الحاء في مقطوعة المحارة من قصيدة (عيون بهية).

وهذا التكرار من شأنه أن يولد مستوى صوتياً خاصاً للنص ، وقد يتضافر مع تقنية أخرى في هذا التوليد وهي الجناس الذي كثيراً ما يرد في شكل قواف ، ويؤدي إلى إيقاعات داخلية تعبر عن صوت الحدث أو مجرى الشعور فضلاً عن وظيفتها الجمالية . ومن أمثلة الجناس في

صورته البسيطة : جراح / أقراح ، تطفو / تظفو ، صامتاً / صامداً /
صاعداً ، هوى / هم ، صوت / صنو / صولجان ، المنى / المنية ،
صقيل / صهيل / صنيل . ويبدع علوي الهاشمي في ثانيا بعض قصائده
فقرات غنائية تقوم على التقفية التي تؤلف بين الموسيقى الخارجية
والموسيقى الداخلية مقيمة بذلك جسراً بين القصيدة البيتية العمودية
والقصيدة الحديثة . ففي (مهرجان الدم) يستعمل قافيتين في كل بيت
أولهما الحاء والثانية الباء وذلك في المقطع الآتي :

رقصت على وقع مولود الجراح

وقبلتني

ماست كسنبلة الحقول مع الصباح

وعانقتني

ولففت عاطفتي عليها كالوشاح

فلملتني

رقصت بهبه

رقصت فراقصت الرياح

وراقصتني

وفي هذه القصيدة نجد التقفية ذات الرنين المعبر عن الصوت
والحركة معا في السطور الآتية ، والضمير في الفعل يرجع إلى الشظية
التي انطلقت :

عبرت مدى الكون للوميع

وقبة الزمن السريع

ومازجت بين النجيع

وفاجأت صمت الجميع

بلحظ عين خالطت بين الشموع

وبين هرولة الدموع

ونجد تكرار الكلمة الواحدة والكلمتين المتجانستين في قصيدة
(وردة الضجر) مع استعمال أسلوب المروحة أو التضاد :

نتلفت

لا أخذ حولنا في الطريق

وكان الطريق ضجيجاً من الجمع

كان الضجيج خليجاً من الدمع

وفي ترجيع غني بالقوافي الدخلية المركبة كأنه موال شعبي
يقوم على الجناس الكامل أو الناقص في نهاية كل فقرة أو في ثنائياتها ،
يقني علوي الهاشمي في قصيدة (صاحبة الوجه الغنائي) :

يا غناء البید یا غصن التجاعید

ويا لون المواعید

أعدي وجهي المطفأ في الرمل

إلى دوامة الريح

وشديني إلى جذر التباريح

أريحي وجهك المتعب في صدري

وغني فوق قبري

ومن السمات الأسلوبية عند علوي الهاشمي تناسل كثير من
فصائله مع التراث الإسلامي عامة والعربي خاصة ، فهو يمثلهم صورا

وتركيب ورؤى من العناصر الحية في الذاكرة من هذا التراث .
وتضمناته شاهدة على استيعابه روائع شعرنا القديم وحسن اختياره
ووضعه في موضعه كما هو أو بعد تحويره بما يتفق مع رؤيا الشاعر .
كما يستعمل هذا التضمين أحياناً على سبيل إسقاط الماضي على
الحاضر . وهو يتهل أحياناً من القرآن الكريم وقد سبق أن عرضنا
توظيفه للألفاظ والمصطلحات المقتبسة من عالم الإشراق .

وأكثر قصائده استيعاءً للتراث الشعري في المطلقات وفي صدر
الإسلام لدى العذريين تضميناً وتناصاً وتتويعاً ، قصيدته (أسكنيني لون
عينيك) ، فهي تمثل الحدائثة لغة وصوراً ورؤياً وامتصاص الرحيق
السحري وإشعاع الحق القديم في آن واحد ، إذ يغرس ريشته في بوتقة
الطليقات ، فيستلهم مواقف شعرنا الخالدين على مواقع آثار الأحياء
الراجلين لإنكاء مواجده التي ينتها في حناياه مرارة عصرنا القاسي
وتداول شعوبنا العانية بين أيدي البغاة والمارقين

وهكذا نستأنف في تلك القصيدة عبر النبات الصحراوي وصبا
نجد ، ونسمع خرير ينباع في الواحات وأهات الشعراء العشاق الظماء
الحيارى ، وقد صارت في صوت علوي الهاشمي مرثية لعصر البراءة
الغائبة وحنيناً جياشاً إلى مواسم اللقاء من القلب الخلي . وهو إذ يناجي
حبيبته ينادي وطنه الحلم والحقيقة خلال استرجاعه مفردات البادية في
العشق في السلم والسيوف في الحرب : (رمل الصحاري ، المصعة ،
القبيلة ، العشيرة ، الطلول الدارسة ، الغافة ، الفارس ، أطناب الخيام ،
الفيافي ، الجزيرة العربية) :

أسكنيني لون عينيك

أنا القادم من خلف ظنون الصحراء

ومعي كل ينباع الأغاني للظاملة

ويستمرسل موظفاً قصة قيس العامري ، مضمناً المصياقي أبياتاً
لقيس من أرقى وأشجى ما فاض به وجدان العاشق العذري ، ولاسيما
الصورة السيريالية في البيت الأول مع تغيير طفيف في البيتين الآخرين،
ومنسقطاً مأساة مجنون ليلى الذي تبرا منه قومه على اغترابه في وطنه
وحرمانه منه :

أنا الواقف خلف الطلل الباكي دهوراً

دون أن تسمعي تلك الطلول الدارسة

مرة في العمر

أو ترجع لي ليلاي من منفى القبيلة

مرة (تددي يدي

ينبت في أطرافها الورق الخضري)

إذا ما لامست أطراف ليلى

أو تداوى ناظري المجهد منها

بالعيون الناعسة

مرة نرجع طفلين صغيرين

لنرعى البهائم .. أم

لنبتنا إلى الآن لم تكبر

ولم تكبر البهائم

ويكرر (رسل الصحراء) إيحاء إلى الهموم التي تحاصره
والعاسي التي استغرقت التاريخ العربي ، وهي تجثم على صدره المتعجب
وتقضم حلمه في غفوته ، وهذا الصدر ساحة تدق عليها أوتاد خيام

المسلطين على الضعفاء في الأرض ، وصاحبه فارس متوحد باغترابه
متمرد على القبائل هائم في صحاري الخيال المتعلق بأمنار غد طال
انتظاره ، فالوقت يمضي سدى ولا سدى على الطريق الموحش الطويل،
وتتداعى الصرخات :

إمحي عن جبهتي رمل الصحاري

وغبار التعب الجائي على صدري

الفضي عني توارىخ الظلام

متعب فارسك القادم

من مصعة الشعر وترصيع الكلام

متعب فارسك القادم

من خلف صفوف القافلة

لم يزل رمل الصحاري ملء حلقي

وعلى ساحة صدري

لم تزل مدفونة أطناب آلاف الخيام

متعب ... آتيك من أقصى الجزيرة

ضارباً عرضاً وطولاً في الليالي

صرخات هدها الضنى والظما إلى ماء ورد مجهول . ومن ثم
تتحول إلى بحث حزين ، ويتكرر النص المعبر عن هذا الشجى الذي يملأ
النفس والكون (متعب فارسك القادم) . ثم ينتقل الشاعر إلى اقتباس آخر
من التراث الشعري مرادف ومواز في الدلالة وهي الحصار والتفسي
للتراث الذي خلفه لنا قيس بن الملوح ، وهو اقتباس البيت الذائع لطرفة
بن العبد :

إلى أن تحامتنى العشرة كلها وأفترت إفرات البعير المشرد

في مقلته التي استهلها بوقفته على أطلال حبيبته خولة :
لخولة أطلال بريقة نهد تنوح كهلل التوهم فى هاهم الهم

وندهش إذ تطلع علينا خولة الهاشمي مجلوة كالطيف مشتملة
بوشاح الوطن ، وندرك من دموعها المنسكبة أنها الوطن الجريح نفسه .
ويتحول النزف في أبيات الختام إلى لحن حب شالر وأظنية توديع إلى
عالم الخلود لعشاق هذا الوطن وشهداء الحرية :

حين أبصرتك يا خولة في الحلم

تحامتنى العشرة

وتأبى عن حديثي الأهل والناس

وكل السابعة

وتحامتنى صبايا الحي

إلا أنت يا خولة كنت الشاظة

والجريدة

أسكنيني لون عينيك

إفترحي بوابة للدم والموت

انتهت بيني وبين الوطن المذبوح

في قلبي المصافات

انتهى الوقت الذي كان

سريراً في يد الخوف

وصار المصيف مهذا

والعذابات وماده

والشهادة

وطناً نقرؤه

قبل كتاب الموت

وفي البيتين التاليين تناس بالمعنى لا اللفظ مع قول قيس في
مناجاة جبل التوباد مرتاده في الصبا مع ليلاه وقد هتج مرآه شجونه :

وهللت للتوباد حين رأيته

وكبر التوباد حين رأيته

إذ يقول علوي الهاشمي في (نخلة البن) :

هنا ، نخلة البن حين رأيته هنا

عرفتني ، فما أنكرتني

وهللت بظل الشعور على كتفي

فللممته في يدي غيمة من أريج

فماح من الشعر غرف البخور

وعلى النمق التعبيري القرآني في سورة الكهف يصور علوي
الهاشمي الزمن الذي يتسرله ، وذلك في قصيدة (مهرجان الدم) نهجاً
على آية (وكلبهم بأسط نراعيه بالوصيد) إذ يقول :

كان مثل أبي الهول

معتراً صمته الحجري الوقور

مقياً

باسطاً بين كفيه حاشية الملك والصولجان

ونستشف التأثر بأسلوب القرآن أيضاً في قوله :

قالت بهية : شابت الأحلام في فودي

فارجع يا حبيبي

وابيضت الأحزان في عيني

فارجع يا حبيبي

وقد اهتمى علوي الهاشمي منذ وقت مبكر إلى منبع ثر آخر ينهل منه صوره الكلية وتصويراته المجازية ، وهو عالم المصطلحات اللسانية ولاسيما في الشعر ، وتعني بها الأجزاء والعناصر التي يتألف منها مثل الكلمة والقافية والحرف والبيت ، وأخذ عليه هذا العالم لبّه لأنه من عشاق الشعر مثمنا هو من عشاق الوطن والحب والحرية ، بل إنه يتخذ الشعر موطناً لروحه يلقى إليه كلما غص خلقه برمل الصحاري ولفحها الحارق ، فيجد لديه السلوى والعزاء بل البديل عن عالم البهجة الذي يفتقده . فهو رفيع طريقته الذي لا يخون ، وهو السلطان الذي لا يدين لغيره ، كما يبين ذلك في قوله عن ثنائية العشق : الشعر والوطن :

أوصيتك

ولا تسكن جنبك هوى كهوى الأوطان

والشعر الذي يجدر بهذا الاسم عنده هو الشعر الثورة والكلمة الفعل ، ولذلك يأمر حين يرى نفسه فارساً قادمياً (من مصعة الشعر وترصيع الكلام) وكأنه يردد مع أبي تمام بيته المأثور :

السيف أصدق أنباء من الكتب في هده الحد بين الجد واللعب

أو هو يأمر لأن العرب في عصور الاضمحلال قد هاموا في

أودية الخيال واستبدلوا بالقوة ورباط الخيل النظم المنمق والقوافي
المزركشة . بيد أنه يعود إلى إيمانه بجلال مملكة الشعر الحق وسلطان
الشاعر على القلوب وقدره إبداعه المتفرد على أن يجعل الإنسان أكثر
عراقة في إنسانيته كما يقول العازني ، ومن ثم أكثر نزوعاً للحق وثورة
على البهتان . فهو يستوحى هذا العالم الزاخر بالكنوز مغبوءة في
أعطافه ، ويكبر أحلامه إذ تتحول بالصديق وسحر اللغة إلى حقائق على
أرض الواقع . وهو يقبض مفردات هذا العالم مثل الكتاب والقراءة وهو
بمجد استشهاد البطل الشعبي لكي ترفرف راية الوطن وتتوالد الأجيال :

وطناً نقرأه قبل كتاب الموت

ومثل المصطلحات العروضية في قصيدته النثرية التي لا ترقى
إلى مستوى الشعرية (جداول في ظلال زهرة الكاميليا) :

يا زهرة الزهوات

لم يقتلوني

ولم أغب عنك لحظة واحدة

ولكنني كنت بعض الوقت مختبئاً

خلف صخب البحر وطبول القافية

أجرجر خطوي في قيود العزل والزحافات

وأنتعل حروف الرؤي والإشباع

ويعبر عن القوة الروحية الكامنة في أبياته الشعرية ، لأنها
خلفات قلبه ، ورجع أنفاسه ... بقوله موقفاً لفظة (كلمات) في قصيدة
(صاحبة الوجه القتالي) :

أريحي وجهك المتعب في صدري وغني

فوق قبري

هالك شعري ، لا تمرى

دون أن تنثر كف الريح

أخصان دمي في الكلمات

وفي قصيدة (الحظات الهاربة) :

لفتحت شباك الكلمات

وألقيت بها في بحر الكون الواسع

ولما كانت الكلمات التي يتألف منها هذا العالم الساحر تتأطر في بيت مفرد أو في أبيات مجتمعة ، فإنه يستعمل لفظة (بيت) في مقطع مضىء يتسم بالجدة بفضل هذا الاستعمال ، وذلك في مطالع قصيدته (فارس المستحيل) :

تلفت .. من أين أبداً ؟

هل تفسحون الطريق لصوتي ؟

هدوءاً ...

سأكتب بيتاً من الحزن

أو بعض بيت

وأسكنه

والتقنيات الفنية تترى في الديوان ، ومنها غير ما ذكرنا أسلوب المحاورة الذي يضفي سمة درامية على الصوت الغنائي المفرد ، فتخف حدة النزعة الذاتية ونشعر كأننا نصغي إلى أصوات متعددة سواء أكان الحوار ملفوظاً أو مكتوباً .

• • •

البشر... المنفقون / الجزء

مداولة في القراءة

أسامة محمد الملا

١/١ عتبات :

* كلما كانت المعرفة تامة بالذات انضمت الرؤية
للآخر *

في البدء لا نزعج أن لدينا القدرة
على تربيع الدائرة لكن يبدو أن
لطبيعة المنهج والأقصوة أثراً في
هذا العنوان .

(الدائرة / المربع) محاولة لدراسة أقصوة * بهر الحمام *
للناصر السعودي عبدالله التكري *

إن نحن أمام دائرة من خلال البهر / النص وأمام مربع النقد /
القراءة وذلك من خلال اتخافنا مربع (غريمالس) العلاماتي الشهير
نموذجاً للتحليل وتوليد وإنتاج الدلالة للبنية السردية .

لذلك فنحن أمام الدوائر الإبداعية حين تتشكل من خلال بنية
توليدية قادرة على تحويل كل مربع دلالي إلى نص مدور وإعادة كل
دائرة نصية إلى أصلها المربع وهكذا

ولسعينا في معرفة البنى المكونة للأقصوة كان لابد من وضع
منصوصاتها في سلسلتين : تأليفية وأمثالية ، ثم الانتقال من التألفي
إلى الأمثالي وبالعكس ، كما بشرت به البنيوية ودعت إليه لاستحضار
الغالبيين عند استنطاق النصوص . ومن خلال تقابل تلك المنصوصات
فيما بينها تتحدد أركان البنية السطحية للأقصوة وفق تصوير ..
(رولان بارت) :

(الفاعل ← محور البحث → موضوع البحث ، المعارضون ،
المساندون) .

ثم اكتشاف البنية التوليدية الصيقة بتطبيق المربع العلاماتي القادر على تصور الدلالة وإنتاجها وفق ما دعا إليه " غريمانس " في مربعه العلاماتي .

وبهذا تستكمل أركان هذه المحاولة بشقيها البنيوي - العلاماتي**

[١/٢] أركان البنية السطحية :

[١/١/٢] المرسل / الفاعل :

نستطيع تحديد الفاعل من خلال استعراض الفعل في الخطاب المردي سواء الأفعال التي يقوم بها أو يخضع لها . لذلك نستطيع أن نستثمر هذه المنصوصات في تحديد محور البحث فيما بعد . ولاستعراض الفعل نقيم الجدول البنيوي التالي المحدد لمنصوصات الفعل بشقيه القيام بالفعل والخضوع له :

الفاعل	
الخضوع للفعل	القيام بالفعل
<ul style="list-style-type: none"> * أتشقق من العطش * أجد لمتني يلحق للتراب * اكتست فائقته بهقع الطين * تميز شاربه * تذكر أهل شعب عامر بأبيه المارد * الأسود كما كانوا يطلقون عليه 	<ul style="list-style-type: none"> * لكثر من الماء * ينظر إليهم وهو يقف وسطهم

<p>* وهم متراحمون حوله</p> <p>* يقتربون أكثر منه.</p> <p>* انحصرت الفائلة عن سرته.</p> <p>* لقد سقطت عند قدميه.</p> <p>* في هذا الشهر وجدها عند قدميه.</p> <p>* لم يرتجف عندما لمس شعر رأسها ساقه السوداء.</p>	<p>* مرتكزاً بمنخرته على حافة البئر</p> <p>* يرتفع صوته الصامت بلا شيء</p> <p>* لم يقترب من البئر غيره</p> <p>* ينظر إليهم دون أن يتكلم</p> <p>* يضع يده اليسرى في وسطه...</p> <p>* لم يكن يعرف أن صرخته .. مسترته</p> <p>شعب عامر</p> <p>* صرخته كانت مدوية</p> <p>* كان واقفاً في قاع البئر الممتيس</p> <p>* بهيون تلمع بالرجاء</p> <p>* يرمي بالمجر إلى أعلى</p> <p>* كان عندما يغزل شعب عامر ...</p> <p>وتعطف يساراً</p> <p>* أول شيء يذهب إليه.</p> <p>* لقد أخذ على عاتقه...</p> <p>* لكنه لا يزال متمسكاً بمكانه.</p>
--	--

- * يبعد الأطفال عن فتحة البئر .
 - * يدخل كل أسبوع ... يصلح جدرانها .
 - * يصعد ويجلس القرفصاء على الأرض
ممسكاً ظهره .
 - * وهو لا يتحرك
 - * بدأ في دفن الحمام
 - * يأخذ الحمامة ويضعها ثم ينزل ..
 - * يحفر في جدران البئر المتهترئة
 - * لم يكن يريد أن يراه أحد
 - * كان يدفن الحمام في وسط الليالي
-
- * وضع اللقطة على كتفه وتسلق
 - * ساعقاً يقدمه
 - * ... لطل وأخرج اللقطة ووضعها
 - * لم يسمع صوت الإصعاف ... لم يتكلم
كثيراً
 - * ليعود إلى مكانه القديم يبعد الأطفال
ويمنع ردم البئر.

الجدول السابق استطاع أن يقيم الأقصوصة على نحو ثنائي حافظ من خلاله على التأليفي والأمثالي . ومن خلال ذلك نستطيع أن نخلص إلى أن الفاعل / المرسل هو : الذات الفاعلة المتمثلة في الشخصية المحور (عم سمعون) . ولنا أن نقول منذ البدء بأن المقطع الشعري في بداية النص لم يكن نصاً موازياً للسرد بل إنه كان في لحمة مناطاً بعنوانه وملتحماً بمضمونه . بل إننا نؤكد على أنه النص المكثف لكل أحداث الأقصوصة ، الناطق بكل مضامينها وهذا ما سنلاحظه لاحقاً .

لذا نرى أن صوت الذات الصارخ من ظلمات المنفى / البحر :

تشقق من العطش

لقترب من الماء كثيراً ..

لدرجة أنني أجد لساني يلحق التراب .

لم تكن هذه القصيدة المتحجرة سوى النقش الذي اختطته الذات كشاهدة القبر قبل أن تشرع في مراسم جنازتها . الذات المتشفقة كجدران ذلك البحر تسعى إلى نقطة حياة قبل أن تتلاشى بالتفتت والتداعي سعياً منها للترميم والبناء .

قضية وجودية تلك التي تلهث من أجلها الذات ، لسرقة زمن يحقق لها قدراً من استعادة التوازن والمصالحة مع الآخر (الارتواء).

بالنظر إلى الأفعال التي يقوم بها الفاعل يتضح تفاوتها من حيث الفاعلية والتأثير ، فهي تبدأ ساكنة (العصود ١ المنصوصات من ٢ إلى ٧)، حتى تأتي صرخته المدوية للإعلان عن تحول الحدث من السكون والسلبية إلى منطقة الحركة والديناميكية . وما إن ينتهي مشهد الفتاة وإخراجه لها حتى تعود أفعاله نحو السلبية والرتابة مرة أخرى. (ع ١، م ٣٠ ، ٣١).

من الملاحظ أن أفعال الذات كانت أشبه برودود الأفعال وليس إنشائها ؛ فالفاعل أقرب إلى منطقة الخضوع للفعل في البدء ثم القيام بالفعل كنتيجة له بعد ذلك .

وعندما " تشقق من العطش " < " تقرب من الماء " و " ولجأ لمائي يملق لقرب "

وعندما " يقتربون أكثر منه " < " ينظر إليهم دون أن يتكلم "

وعندما " لقد سقطت عند قدميه " < " صرخته كانت مدوية "

وعندما " يا هم سمعون تكلم " < " أريد الشرطة "

وعندما " فارج عنه بعد أسبوعين " < " ليعود إلى مكانه القديم "

وعندما " يعرفان الصام هجر البر بعد أن جفت تملأ " < " بدأ في دفن الصام "

الأفعال لم تكن خاضعة لسيطرة الفاعل على العكس تماماً فهو يقوم بدور المتلقي لآثارها لا المنشئ لها . لذا نرى أن الفاعل فقد الكثير من التأثير والفاعلية في النص وبقي في منطقة الترميم للمشهد الحداثي لا الباتي أو الهادم له !!

وهذا ما يوضح أن الفاعل يقع تحت مؤثرات تخذ من دوره في النص وفي الحياة وهذا ما سنلاحظه في موضوع البحث والرضية .

ولبيان أوصاف ذلك الفاعل نضع المنصوبات الدالة على ذلك

في الجدول التالي :

داخلي	خارجي
* وتشقق من العطش	* تتكسي لقلته بهيق العين
* يرتفع صوته بلا شيء	* يقف وسطهم كالليل أسود
* لم يكن يعرف أن صرخته ستريه...	* تميز شاربته الأبيض بوضوح
* يشعر أن البر هو المنفذ	* لم يكن حقيق لائق
* أخذ على عاتقه ترميم الفتحة	* في حدود المسبح من عمره

<ul style="list-style-type: none"> * لا يطلب العون من أحد * لم يرتجف عندما لمس شعر رأسها سلكه السوداء 	<ul style="list-style-type: none"> * يتمتع بقوة جسدية كبيرة * قدماء المتشققان والمترقبان متواعظان * رأسه مصبوب كعلما تلقى * انصرفت فقلتة عن سرته * من صرخته كانت مدوية * عند اصبح قدمه المحفلة * ينظر إلى حافة البئر بعيون تلمع بالرغاء وكفاسه تكاد لا تسمع * فقد طرما جده عندما كان مملوكاً قبل مائة وعشرين عاماً ونقل هو ولبوه الماء منها. * لونه القلبي يتناسب مع ظنون
---	--

الجدول يوضح السمات الشخصية للفاعل من خلال أوصافها الخارجية والداخلية المتمثلة في الآتي :

عم سمعون رجل في السبعين من عمره (١٤ ، ٥٠م). يصل في شعب عامر بالماء (١٤ ، ١٣م) وقد كان والده وجده يقطعون ذلك ، ذو بشرة سوداء تميز شاربه الأبيض ، لم يكن حليق الذقن ويتمتع بقوة جسدية كبيرة (١٤ ، ١٢م ، ١٣) شخص بلا أعوان (١٤ ، ٦م) مؤمن بأن البئر هي المنقذة الوحيدة لسكان الشعب وله من العطش والتشقق (١٤ ، ١م ، ٢٤) .

ويبدو أننا استثمرنا تلك الصفات في تقاطعاتها لموصوفين آخرين نزع منهم الكفة للذات استتوت وراءها في فترات متفاوتة طويلة أزمنة النص .

تتضح تلك الأنقعة من خلال الجدول التالي : (للمنصوصات الدالة
يراجع النص) .

البنر	الفتاة	الذات	الطائر	شخص / سمات
* أسود	* أسود	* أسود	* أسود	اللون
* حصي	* حصي	* حصي	* حصي	الموت
* ليل	* ليل	* ليل	* ليل	زمن الموت
* نقاذ	* نقاذ	* نقاذ	* نقاذ	الوظيفة

لقد اتضح من خلال السمات المشتركة الموضحة في الجدول السابق (اللون ، الموت وزمنه والوظيفة التي قامت بها الشخصية في النص) ، اشتراكه كلاً من البطل والفتاة والبنر والطائر في سمات واحدة . مما يعزّز الفرضنا من أن كل تلك الشخصيات أنقعة تلبست بها الذات في النص ؛ أو لنقل إن سمات التوحد كانت طاغية على هذه الشخصيات فالفتاة كانت تمثل ذات البطل في ذروة انكسارها ، فهي لم تظهر إلا ساعة إعلان عدم قدرته على البقاء في حالة اللاموت واللاحياة تلك (العزلة)، في حين أن البهر كانت دوماً ملازمة الذات ومسكنه سواء في حالة الحياة (الماضي / السفيا) أو في حالة الموت (إقبار الحمام والطائر الأسطوري) الذات كانت البهر التي فقدت قدرتها على بث الحياة (مرحلة الماضي) سبب العجز والشيخوخة وعوامل الزمن ، لذا أصبحت مكاناً للذكرى (مرحلة إعادة الماضي) فالموت (مرحلة الحاضر والمستقبل). لقد كانت قريبة الصلة بالبطل لدرجة أنها تعتبر ابنة لأبيه وجده منذ مائة وعشرين سنة لم يكن يبكيها بقدر ما كان يبكي ذاته ممثلة فيها .

أما الطائر الأسود الذي ظهر بعد وفاته بسنة أيام فلم يكن سوى الذات في بعدها الأسطوري قام بنفس الدور الذي يقوم به البطل حماية للبهر ثم للتوحد معه حين الوفاة .

[٢/١/٢] الموضوع / محور البحث

الموضوع يكمن في ترميم الذات قبل إقبارها ، وتحقيق الفاعلية لها من خلال إيقاف حركة الزمن وإعادةتها إلى زمن الفعل والحدث (الماضي / الحياة) ، والهروب من زمن لا تنتمي إليه (الحاضر / الموت). ومن خلال ذلك نجد أن الذات لاتزال " متمسكة بمكانها " . المحافظة على الذات من الاندثار والتهشيم يقابله حرص البطل على ترميم البئر بمفرده " لقد أخذ على عاتقه ترميم الفتحة " ، دون أي محاولة للتواصل مع الآخر " دون أن يطلب منه أحد ذلك ودون أن يطلب العون من أحد " . وأي محاولة للتواصل وعقد مصالحة معه وإعادة الفاعلية تبوء بالفشل ؛ فهي هو الحجر لا يتعدى فوهة البئر إلا عندما عاد بإعلان وفاة الذات من خلال **جثة الفتاة** .

كان يؤكد على أن إعادة الزمن هو الحل الوحيد لإقامة الحوار / الحياة بينه وبين الآخر لكن ذلك لم يتم . إن الدور الذي كانت تلعبه البئر كانت تلعبه الشخصية قديماً (المسقى) بث الحياة . وعندما فقدت البئر قدرتها على ذلك أصبحت قبراً للأشياء الجميلة ثم ماتت تلك البئر ولم يجرؤ أحد على فتحها :

بئر ← منفى ← قبر

يبدو من الضروري أن نضع منصوصات الرغبة / الموضوع الذي ينشده الفاعل ويطمح إليه في الجدول البنوي التالي وذلك لأننا لن نتفكر أن يكون صريحاً بقدر ما يكون مستتراً في غياهب النص / البئر ، لإيماننا بقدره الجدول على استحضار الغائبين :

ما يطلبه البطل (+)	ما سلبه البطل (-)
* وهو يرسي بالحجر إلى أعلى	* أكثر من أربع سنوات لم يقترب

أحد من البئر	فورتاغ ويتعدى حافته
* فهذا كمركز متفضى لعفرة كبيرة	* وهو أول شيء يذهب إليه ويشعر أنه البئر المنقذة...
* لقد سقطت عند قدميه...	* ونقل هو وأبوه الماء إلى كل سكان...
* في كثير من الأحيان لا يتعدى الحافة	* لقد أخذ على عاتقه ترميم الفتحة دون أن يطلب مساعدة من أحد .
* كل الماء في البئر	* بهاجر الحمام كل يوم... ويعرف أن هذا كان قبل عشرين عاماً ولكنه لا يزال متمسكاً بمكانه
* أصبح الحمام لحظ هو الذي يستطيع أن يشرب...	* لا يزال يبعد الأطفال عن الفتحة.
* منذ خمس سنوات بدأ في دفن الحمام...	* يدخل كل أسبوع يصلح جنقه.

ما الذي يريده البطل ويرغب فيه ؟ لعل المنصوصات السابقة تؤكد لنا (خصوصاً مقطع ٥ عبارة ٢) * أن يظل مكانه * ملخص المعركة في النص رغبته في أن يبقى مكانه . المكان كوحدة زمكانية وحياتية ووجودية الذات / الفتاة عندما * هوت كآخر راية في المعركة * كانت تؤكد على أن تلك للمعركة بين مكانه القديم والجديد قد انتهت واقتصرت قيمة الموت (م ٧ ع ١) على قيمة الحياة (م ٢ ع ٢). الذات تبحث عن وجودها وحياتها الإنسانية لكن تلك الحياة مرتبطة بوحدة زمكانية حياتية بعيدة عنها إنها هناك في زمن البئر / الحياة لا زمن البئر / الموت . لذا فالمستحکم بالحياة الإنسانية ، هنا هم * المتعلقون حوله * الآخر * الذي استطاع أن يتغلب عن الماضي بكل معانيه ومحاربه القداماء .

لذا نرى أن حياته الفاعلة الماضية زمن الشباب (المقبيا) هي المطلب التي كان يسعى إليه ومحور الرغبة التي حارب من أجلها ومات طلباً لها .

من خلال المنصوبات المابقة يتضح أن دلالة العجز والشيخوخة للبئر وللذات ، تتضح من خلال العبود الأول خصوصاً في محاور : (عدم الاكتراب ، قلة الماء في البئر ، ثم انعدامها وأخيراً القبر للحمام ثم أصبح مركز منخفض لحفرة كبيرة وهكذا) . يتدرج مظهر العجز في جسد البئر حتى يصل به إلى الموت الحقيقي وهذا ما يتضح في توحد الطائر به وموت الفتاة فيه وإقباره للحمام قبل ذلك كله . فمظهر الموت بدأ يدب شيئاً فشيئاً في الذات متدرجاً من التوقف عن ممارسة السقيا إلى الموت الحقيقي .

في المقابل وبشكل حاد تطالعا الذات برغبتها بعودة البئر إلى سابق عهدها (ع ٢٤ ، م ٢٤) من خلال إصلاحه جذريتها وتنظيف قاعها من الأحجار (ع ٢٤ ، م ١٠ ، ع ٢٤ ، م ٤٠ ، ٧) .

نستطيع تمثيل محور الرغبة على النحو التالي :

• العجز ← محور الرغبة ← • الشباب

البطل يهرب من زمن العجز والشيخوخة إلى زمن الفتوة والشباب ، من زمن عدم الفعل إلى زمن الفعل ، وللحصول على ذلك يقوم بتذليل بعض العقبات (يصلح جذران البئر ، يقذف بالأحجار بعيداً عنها) .

لكنه يفشل !

لماذا ؟ لأنه كلما يتقدم لتحقيق تلك الرغبة ، كلما تقدم خطوة في الابتعاد عنها . حيث أن الرغبة متصلة بوحدة الزمن التتابعية وعجلة الزمن تتقدم بتقدمه في العمر المتعارض مع رغبته " العودة إلى الشباب " لهذا فكانه يتقدم إلى الوراء لذلك فإنه لن يصل !

تذكرنا تلك الصورة بالمراب فكما تقدم نحوها ، وظن أنه قريب

منها ، بدت كأبعد ما يكون وهكذا كان مطارداً للمراب وهذا يتناسب مع شدة حاجته لتلك العودة لمياه الماضي (الشباب) التي ظهرت لنا في بداية النص :

مع دلالة العطش : تشقق من العطش

لذلك فهو يقترب من الماء كثيراً يهرول نحو ذلك الماء : اقرب كثيراً لدرجة أنني للنتيجة : لمق التراب

لم يزد ذلك الماء إلا مزيداً من الظمأ . لم يزد ذلك البحث وراء زمن الشباب إلا مزيداً من مسافات العمر التي تبعده أكثر فأكثر عنه!!

[٣/١/٢] المساندون

الحمام

تتضح القيمة لهذا المساند من خلال المنصوصات التالية:

[-]	[+]
* ... ويعرف أن الحمام حجر البئر قبل سبع سنوات	* مع الأيام أصبح الحمام فقط هو الذي يستطيع أن يشرب من البئر
* منذ خمس سنوات بدأ في دفن حمام (رب البيت) بألح الحمامة الميتة ويشعلها	* بهاجر الحمام كل يوم من أطراف مكة... ويعود إليه في آخر النهار ليشرب
* وضع الفتاة على كتفه وتسلق جدران البئر مساحقاً بكمه رأس الحمامة	

إن ما يبدو هنا من نور الحمام على أنه مساند متفاوت ومتراوح

بين السلبية والإيجابية ، فهو وإن بدا إيجابياً إلا أنه سرعان ما يتحول إلى أثر سلبي ؛ مما يؤكد على أن الحمام حاول أن يساعد الذات على النهوض والبقاء والفعل ، إلا أنها تهافت بعد موت المساند فأقبرته ثم ماتت الذات / الفتاة ، ومن ذلك حطمت رأسه للمطل من القبر المفتوح . فهو لم يكتف من أن يتحول إلى قيمة سلبية بل أصبح يُحمل الذات أعباء إضافية ، وبذلك يتحول الحمام من حقل المساند للذات إلى المسحوق بقطنها بعد هجرته للبئر . ما هي دلالة الحمام في النص يبدو أن الحمام ذو أثر بالغ في مجريات الأحداث في النص ؟. لقد كان العنصر الوحيد المشارك للذات في عزلتها في البئر . الحمام كان آخر الكائنات شرباً من البئر أي أنه أكثر الكائنات التصاقاً بالبئر ، ثم إنه تحول من فاعل إلى مصدر للأمل فهو الذي يبعث الأمل للبئر في استعادة البئر لدورها القديم (السقيا) لكن بعد جفافها تحطم ذلك الأمل وظهرت مظاهر العجز متمثلة في هجران الحمام البئر ، ثم تحول ذلك العجز إلى موت يتضح من خلال دفن البئر للحمام في البئر ، ثم يتحول إلى موت مؤلم يسحقه لرأس إحدى الحمامات . لذلك يتحول الحمام من محقق للرجوة إلى مصدر أمل لها ، ومن ثم إلى مخبر بموتها ومصور لبشاعة نهايتها . الحمام كان رمز للرجوة في حالتها الشباب والعجز والموت .

الصوت

يتضح دور هذا المساند من خلال المنصوصات التالية :

[-]	[+]
<ul style="list-style-type: none"> * يرتفع صوته الصامت بلا شيء * تحركت الكلمات بهبطه... لا أستطيع... أريد الشرطة 	<ul style="list-style-type: none"> * آآآ * صرخته كانت مدوية كل... اهتر لها يخف

<p>* ماذا في دغل الهنر يا عم سمعون؟</p> <p>* يا عم سمعون ماذا في الهنر ؟</p> <p>تكلّم...</p> <p>* ثم يتكلّم كثيراً مع المحقّق.</p>	
--	--

يبدو أن صوت الذات هنا كان عاملاً متفاوتاً أيضاً بين المساندة والإعاقة . عدم القدرة على البوح كان مظهراً من مظاهر التلاشي والردم في حين أن الصرخة كانت أهم مظاهر الترميم والتماسك . لذلك نرى أن حديثه لاستدعاء الشرطة كان دعوة للتهميش والهرب .

الحجر :

(-)	(+)
<p>* في كثير من الأحيان لا يتعدى المصفاة ليهود ويسقط بجوار قدميه بدون صوت</p> <p>* ذلك الحجر الصغير عاد بتلك الفتاة ليضعها بين قدميه</p>	<p>* وهو يرسم بالحجر على أحلى هيرتلع ويتعدى</p>

الحجر .. كان الوسيلة للاتصال ما بين الهنر (الذات) والخارج (المجتمع).

الرسم .. للرغبة في إيجاد فتاة تواصل ما بين الماضي والحاضر.

أفعداً يتحقق له الخروج كان يحمل قيمة فاعلة ، وعندما لم يتحقق له ذلك كان محملاً بآثار الهزيمة والسلبية (بدون صوت) .

وفي ذروة الكسار الذات عاد الحجر بمشهد الفتاة الدامية * كأخر راية من رايات المعركة !!

البئر كان يرغب في استعادة البئر لدورها القديم (المسقى) ؛ لذلك كان عليه أن يحافظ على مظاهر الفاعلية لها قدر الإمكان من خلال ترميم جدرانها الخارجية وإزالة الأحجار من داخلها ؛ لذلك كان ينظف البئر من الأحجار التي تروم فوهتها بين الحين والآخر . كان يحارب مظاهر الشيخوخة التي تدب في جسد البئر كما هي تدب في جسده أيضاً .

الليل :

يتضح أثر الليل كأحد المماتدين من خلال وضع منصوصاته في تقابل مع منصوصات النهار كما يلي في الجدول التالي :

١. الليل	٢. منتصف المسيلة (الفجر - المغرب)	٣. النهار
<ul style="list-style-type: none"> • لم يكن يعرف أن صرخته في منتصف الليل ستترك شعب عليل بأكمله • وهو يفت وسطهم كالليل أسود • ارتفعت نسيمات الليل وارتفعت بعض الأصوات من البئر • يجلس القرفصاء على الأرض الترابية مسنداً ظهره إلى الجدار الخارجي لفتحة البئر ما بين صلاة المغرب والمساء 	<ul style="list-style-type: none"> • يهاجر الصائم كل يوم من أطراف مكة منذ الفجر . ويمسود إليه آخر النهار ليشرب من البئر • قبل أذان المغرب تطلق بقوة نحو فتحة البئر ومسمع تكسر عظمه • بعد صلاة المغرب حضرت الشرطة نزل إلى أسفل البئر 	<ul style="list-style-type: none"> • كان ذلك (مشهد التجمع) في الساعة الرابعة عصراً • ... وهم مجتمعون منذ صباح هذا اليوم • والبعض لم يفتك طوق النهار • يحلق حول البئر ويقلل فتحة طوق النهار

		<p>* لم يكن يريد أن يراه أحد لذلك كان يدفن الحمام وسط الليل</p> <p>* لقد سمعنا صوتاً يصرخ لبنة هابحة.</p>
--	--	---

الزمن بالنسبة للذات يحدد ماهية الحدث المسيطر على فضاء النص . دورة الليل في مقابل دورة النهار . لن ننظر من الليل سوى احتضان تلك الذات الباحثة عن إيقاعها الخاص اللائق مع المجموع (النهار) مصدر التكسير والهدم . الطائر كان محافظاً على فتحة البئر طوال النهار وعندما حل المساء توحد بالبئر . الليل هو مسرح الطمأنينة (م ١٤٦) موطن الكائنات المسالمة : الوحدة .. الحمامة (م ١٤٦) .

في حين أن النهار هو موطن الآخر غير المرغوب فيه (م ١٤٦) إلى (م ١٤٣) .

الذات مواطنة ليلية ، في منتصف المسافة بين الليل (الحياة) والنهار (الموت) تكمن رحلة الحمام من الحرم إلى البئر ومن الحاضر إلى الماضي وبالعكس . منتصف المسافة بين النهار والليل لعب دوراً كبيراً ، حيث مثل وقت الموت للطائر (موت الذات في بعدها الأسطوري) ، ومشهد حضور الشرطة (تهشيم الذات وتهشيمها بوجود الآخر الفاعل) ؛ لذلك فقدت التحكم (سحق بقدمه رأس حمامة ميتة) (لم يسمع صوت الإسعاف) (لم يتكلم كثيراً) .

ولا ننسى أن موعد التحول ذلك تناسب مع موعد التحول الزمني في حركتي الليل والنهار ، لارتباط محور البحث بزمان الشخصية . فعندما حدث مشهد السقوط والانتهزام للذات / الفتاة في الليل كان على مرأى من القمر (والقمر في كامل استدارته) . القمر بقايا النهار في الليل أو كما عبر عنه صوت الذات في المفتتح (في شمس ذلك الليل) ، القمر كان

جزءاً من النهار (أعين الآخر) المراقب لأحداث الذات المهشمة (أنتسحق من العطش) ، القمر كان عيناً من أعينهم . النهار كان يمثل الحاضر المهشم للبطل لكونه وقت العمل عادة ، فتظهر مظاهر العمر كآثم ما تكون عليه ؛ في حين أن الليل كان زمن التذكر لعودة الشباب والحياة وزمن الأمل (الحمام) بإعادة تلك الحياة إلى سابق عهدها . كل ذلك قبل حادثة الفتاة؟

السمة الغالبة للمساتدين :

التفاوت وعدم الثبات في صفة ، بل المراوحة بينها وبين القيمة السلبية (الإعاقة) ، فالسلبية طاغية على أفعال المساتدين ، فتأثيرهم في مجرى الأحداث كان ذا أثر ضئيل بالمقارنة مع أفعال المعارضين كما سنرى في الوقفة القادمة .

[٤/١/٢] المعارضون

الدم

- لقد أصاب قدمه الحنطة كانت مطقة بالدم
- وتفرقت بقع الدم بجوار شطبتها الصغيرتين
- تلاترت بعض الحجارة والصصى بجوار ركبتيها العاجية ونزف كتفها القليل من الدم
- وعند حلفة البهر لطل وأخرج الفتاة الدامية

لقد كان مظهراً من مظاهر الموت والغناء عائقاً في وجه الذات نحو المصالحة مع الخارج ينذر بالعجز والتداعي .. والنهاية .
الأوصاف (مطقة ، دامية) تشير إلى فداحة اللون والحدث .

عمق البلر

* فسق البلر عشرون متراً

* ومن الأسفل ينظر إلى حافة البلر بعين تلمع بلرجاء ونفاس تكاد لا تسمع وهو يرسي الحجر إلى أعلى...

* في كثير من الأحيان لا يتعدى الحافة

البلر كانت بعيدة .. البعد الذي يفصل (عم سمعون) عن مجتمعه.

غالرة .. تمثل المنفى الاختياري لعزلة الذات عن عالم لا تنتمي إليه (لم يسمع صوت الاسعاف ...) ولا ينتمي إليها (أكثر من أربع سنوات لم يقترب أحد من البلر ...). لقد كانت تجمع بين البلر والذات أواخر قربي (لقد حفره جده عندما كان عبداً قبل مائة وعشرين عاماً). لقد كانت البلر عميقة بحيث لم تستطع معظم الأحجار أن تتجاوزها ..

الزمن

يتضح دوره من خلال تقابل المنصوصات التالية :

الحاضر [-]	المنفى [+]
* لم يكن يعرف أن صرخته في منتصف الليل ستترك ... لقد سقطت عند قدميه ...	* يشعر أنها البلر المنقذة لأهل الشعب فقد حفرها جده ... ونقل هو وأبوه الماء منها
* والهواء في منتصف ليلة البارحة يبعث ... وكأنه راية في المعركة هوت ...	* مع الأيام أصبح الحمام فقط هو الذي يستطيع أن يشرب من البلر كان هذا قبل عشرين عاماً
* وبعد صلاة المغرب حضرت	* الحمام هجر البلر قبل سبع سنوات

منذ أن جف تملأ	الشرطة
* منذ خمس سنوات بدأ في دفن الحلم ..	

في الماضي كانت البئر مسرحاً حياتياً . تقلص هذا الدور إلى أن أصبح مكاناً ترد عليه الكائنات الجميلة فقط ، ثم تحول إلى قبر لها فيما بعد . لعل إشكالية الإحساس بالزمن والبقاء في ذكرى الماضي هو الذي ألح على الذات لتدشين الموافق والأحداث . فالذات / الفتاة كانت تعيش في الماضي بجوه المنعش ونسمات الليل الندية (ع ٢٠ ، م ٢) ، في مقابل الذات / عم سمعون التي تعيش في جو الحاضر المتيبس (ع ١٤ ، م ٣) . إن محور الرغبة يبدو واضحاً في تقابل منصوبات العمودين فبين دلالة الانتفاذ والنجاة للبئر في زمن الشباب والفعل لتكسارها كأخر الرايات في معركة البطل ضد عوامل التعرية الزمنية . ومن الملاحظ تحول المساند (الماضي) إلى عائق كبتية المساندين في النص .

الشرطة والإسعاف

* ومن بين الأسنان البيضاء .. لا أستطيع أريد الشرطة

* وبعد صلاة المغرب حضرت الشرطة بعد أن أرسل الصدة في طلبها ...

* لم يسمع صوت الإسعاف ... لم يتكلم كثيراً مع المحقق .

لقد طلب الشرطة بعد أن سقطت الذات وتلاشت وعندما حضرت لم يبد تجاوباً معها . ولم يتحدث مع أحد طوال فترة الانتظار تلك ، كان يكتفي بالسماع فقط .

عم سمعون !.. لهذه التسمية دخل في ذلك ١٢..

هو لم يرد الشرطة لإقامة تواصل بينها ، بقدر ما كان ذلك مستكناً هروبياً من أسئلة المتحلقين حوله ؛ لهذا لم يتحدث مع الشرطة

عندما حضرت . لكونها زمنية الحاضر في مقابل الدثار زمنية الماضي بكل ما تحمله من قيمة لإبقائه على قيد الحياة . لهذا لم يبق طويلاً بعد تلك الحادثة وانتهى بموت حقيقي بعد مظهر العجز والإعاقة (م ٣) .

التراب

- لدرجة فني لجد لماني ينعق التراب .
- كتكتت فقلته أبو عسكري يبعث الطين .
- لونه الليلي يتناسب مع الطين المتشقق .
- فملاسه المترية .. تنفر المارة من الاقتراب منه . .
- يحل في جدار البر فيهال الطين بنعومة

منذ البداية والتراب **يحمل قيمة سلبية** (الموت) ؛ التصقت هذه الدلالة به على امتداد النص إلا أنها تحولت من دلالة الموت إلى مظهر من مظاهره ، فقابلت بقع الطين بقع الدم .

فالطين في الفائلة كانت تقابله بقع الدم في جسم الفتاة . أو كمظهر من مظاهر ، التوحد مع البر ، فلوته الليلي يتناسب مع الطين المتشقق ، ولأن التراب دم " فملاسه المترية تنفر المارة من الاقتراب منه وهو لا يتحرك " ملازماً للموت " المنصوص الأخير " . التراب فُتات الأجساد كان ذا حضور متميز في دلالة الموت ، فعندما تحول البر إلى الموت لا الحياة كان ذا جدار طيني متيس حيث أصبح قبراً بفعل التراب.

السمة الغالبة للمعارضين

كان المعارضون يتسمون بالثبات والقوة . فقد كانوا أقوياء بالقدر الذي كفل لهم النجاح في إسقاط الذات وتلاشيها " هوت ... كآخر

إذن نستطيع أن نمثل البنية المسطحية للأقصوصة على النحو التالي :

(الحلم ، الصوت ، الحجر ، الليل ، الماضي)

البطل _____ إعادة الفاعلية _____ الموضوع : شباب (الحياة الماضية)

(القدم ، الصق ، التراب ، الشرطة والإسفاف)

نلاحظ أن المقولة الدلالية المسيطرة في النص هي مقولة العسر بطرفيه : الفتوة (الحيوية) في مقابل العجز (الشيخوخة) .

تلك الفتوة المتمثلة في زمن البدر (الماضي) . دور السقيا . في حين أن العجز والشيخوخة متمثلة في زمن البئر (الحاضر) دور الجفاف .

دورة الزمن في النص مؤثرة في تدشين الحدث وتطوره يبدأ البطل في الزمن الماضي بدور (السقاء) ، وبفعل التغيير الاجتماعي يتبدل ذلك (السقاء) ، إلى (حارس البئر) ؛ أي من دور ذو أثر اجتماعي إلى دور فردي . فيتحول مسرح العمل إلى عالم خاص للبطل والحمام حتى يتوقف تماماً في فترة شيخوخة البئر ، فتجف وتموت وتتحوّل إلى قبر للذات والفتاة والحمام .

هذه الدورة الزمنية تقابل دورة الرغبة المحاولة لإعادة عجلة الزمن إلى الوراء التي تمثلها في الجدول التالي :

زمن الرغبة	زمن الواقع
* يشعر أنها البئر المنقذة لأهل الشعب فقد حفرها جده قبل مائة وعشرين سنة .	* أكثر من أربع سنوات لم يقترب من البئر غيره
* يهاجر الحمام كل يوم ليشرب ... كان قبل عشرين عاماً ...	* في منتصف الليل سقطت عند قدميه في أسفل البئر ...

* مع الأيام أصبح الحمام فقط هو الذي
يستطيع أن يشرب من البئر ...

* يعرف أن الحمام هجر البئر قبل سبع
سنوات منذ أن جف ...

* منذ خمس سنوات بدأ في دفن حمام (رب
البيت) ...

* بعد أن مات بسنة أيام كل أهل شعب عاصر
شاهدوا ذلك الطائر ...

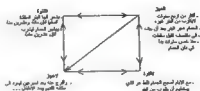
* بعد صلاة المغرب حضرت الشرطة بعد أن
أرسل ..

* وأخرج عنه بعد أسبوعين ليعود إلى مكانه
القديم ..

من تقابل هذين الزمَين نلاحظ الصيرورة التي حدثت للبئر
وفاعلية وجودها الحيائي . كانت (ويرغب منها أن تكون) البئر المنقذة ،
مصدر السقيا والحياة لأهل الشعب وللكانئات الممسامة . في حين أنها
فقدت ذلك الآن بشكل تدريجي . فقدت دور السقيا لأهل الشعب والتصرت
على سقيا الحمام فقط ، ثم قبل سبع سنوات جفت تماماً ، وبعدها بسنتين
أصبح يدفن الحمام في البئر ، وبعدها بسنة لم يعد أحد يجزئ على
الاقتراب من البئر غيره ، ثم جاءت حادثة الفتاة في منتصف الليل ، وفي
صباح اليوم التالي تجمع أهل الحي وحضرت الشرطة بعد صلاة المغرب .

الواقع الزمني لم يستطع البطل الممسام به ، ولم يكن يتمتع
بالقدرة على إيقاف الزمن . لذلك وجدناه يعيش في زمن الماضي عن
طريق الهروب إلى منفى خاص اختياري وهو البئر . لهذا بعد أن أفرج
عنه بعد أسبوعين واصل ذلك الهروب * بعودته إلى مكانه القديم * ، وبعد
أن مات واصل تلك الوظيفة بعد سنة أيام من وفاته عن طريق ذلك
الطائر الأسود .

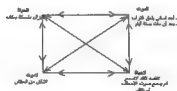
يمكن أن نمثل تلك الصيرورة الزمنية على النحو التالي :



نرى أن قراءة الجدول تتم على النحو التالي :

تبدأ البنر فتية قادرة على المسحاة ، ثم تتخلص إمكانياتها على بث الحياة عبر امتصاص الحمام بالشرب ، ومن ثم تقاوم العجز بعنات الترميم والتعاسك إلا أنها تعجز وتشبح

* يظهر ذلك الجدول مدى قوة التوحد ما بين الفاعل والبنر في كونهما يشتركان في المطلب وفي المصير وفي الزمن . وهذا يؤكد ما قلناه سابقاً من إمكانية تقنع الذات من خلال البنر وبهذا تظهر مقولة العصر بشقيه مظاهر الثنائيات المتضادة المشككة للبنية الصلبة للأقصوة ، هذه المقولة نستطيع أن نستثمرها أيضاً في حددين قد يكونان أكثر تعاقلاً وضدية من خلال تطبيق مظهري العجز والقوة على الفاعل هذه المرة . فبأنتي مظهر القوة له كأحد مظاهر الحياة ، في حين أن العجز أحد مظاهر الموت وتبدو لنا الأقصوة على النحو التالي:



(١) عطش دائم / (٢) يجعل البطل متمسكاً بترميم البئر / (٣) وإذا حاول أن ينتقل الموت من الكائنات الجميلة ويتصل بالآخر / (٤) فبقه يمشل في ذلك ويموت .
عبور الموت إلى عدم الموت ومن الحياة إلى عدم الحياة .

هذه الحركة من العطش إلى الترميم ومخاطبة الآخر إلى الإقتراب، نجدها كذلك في النص الشعري بصوت الذات في بدايات النص ، فهي في حركة من العطش (الموت) إلى التراب (الموت) ، عبر قناة الحياة (محاولة الاقتراب من الماء). وهكذا يصبح ذلك المفتتح هو بوابة النص ونقطة اختزاله وتكثيفه .

ولذا نريد أن نؤكد على أن * البنية التي تتحرك منها الأقصوصة بنية ثابتة . فمادام الكاتب قد بدأ بالموت فإنه كان لابد أن يمر إلى الحياة عن طريق اللاموت . وسواء في ذلك أن يحمل اللاموت اسم السجن أو المنفى أو المرض ، حتى إذا ما وصلنا إلى الحياة كان بإمكان الأقصوصة أن تتوقف أو أن تتطور من جديد في اتجاه اللاحياة فالـموت^(١) وهذا ما حدث هنا !..

فقد توقفت الأقصوصة عند اللاحياة (مشهد الخروج من السجن) ثم تطورت حتى ماتت (الذات / عم سمعون) بشكل حقيقي . لقد كان النص بنراً (بدا كمركز منخض لحفرة كبيرة ، لقد كان النص هو البئر الذي أصبحت فيه الذات ذلك المنخفض من تلك الحفرة الكبيرة (المجتمع).

نلاحظ أن المقولة الدلالية المسيطرة هنا ، هي مقولة الموت ولا نقصد به الموت العادي وإن كان قد سيطر بشكل ما في الأقصوصة (موت الفتاة ، البطل ، الطائر) ؛ إلا أننا نقصد به الموت المعنوي المتمثل في غياب البطل وفقدانه القدرة على إيجاد قناة تواصل بينه وبين الآخر (موت الفاعلية) ، فهو قد خرم من الحياة قبل أن يفقدها . وهذا ما ينطبق به * العطش * الذي قابلنا في أول النص .

العطش والتشقق ليصا موتاً ولا حياة ، بل هما من مظاهرها في وقت واحد . لذا خرج البطل من السجن (الموت الإجباري) ليعود إلى منغاه الاختياري منعاً بالحياة وبالإعاقه فيها (فقدان السمع والنطق)...

الموت كان مجازياً في العطش ؛ تحول إلى موت حقيقي في حادثة الفتاة . الحياة كانت بين الموتين ، من خلال ترميمه للبلر وتواصله مع المجتمع .

لقد كنّا منذ العنوان (بلر) (الحمام) أمام الموت بدلالة (البلر)، وأمام الحياة بدلالة (الحمام) . لذا أصبح قبراً توحدت جدرانه به أثناء حياته (لونه الليلي يتناسب مع الطين المتشقق ...)، وبعد موته (الهار البلر عليه ولم يجرؤ أحد على حفره) .

البلر لم تكن طللاً تبكي الذات خرابه ، بقدر ما كانت قبراً وجثة لشخص يدعى .. عم سمعون البلر.

الهوامش

- (١) د. عبدالكريم حسن ، مقالة عالم الفكر ، ص ١١٢ مجلد ٢١ عدد ٣ مارس ١٩٣م الكويت .
- * وقد تضمنتها مجموعته الأولى (سبد التطور) عند دار الجديد ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤١٨هـ .
- ** للإطلاع على الشق النظري والكتيبي لهذا المنهج راجع عريباً . د. محمد مفتاح ، دليامة النص (تنظير وإجاز) ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثانية ١٩٩٠م
- د. نبيلة إبراهيم ، فن النص بين النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب
- د. سامي سويدان ، دلالية القصص وشعرية السرد ، دار الآداب



ARCHIVE

النكثيف في رواية
«بندر شاه»
للطبيب صالح*

حسن المودن

تتكون رواية " بندر شاه " من جزأين
 اثنين يشتركان في العنوان الأساسي
 - بندر شاه - ويحمل الجزء الأول
 عنواناً فرعياً : " ضو البيت " ، في
 حين يحمل الجزء الثاني عنوان :
 " مريود " .

وإذا كان حجم الجزء الأول (١٣٥ صفحة) أكبر من حجم الجزء
 الثاني (٨٨ صفحة) ، فإن حجم الجزأين لا يخفي التفتير الكمي الذي يطبع
 هذه الرواية إن لم نقل إنه يطبع الكتابة الروائية عند الطبيب صالح
 (وعلى سبيل التمثيل ، فعدد صفحات رواية " عرس الزين " لا يتعدى
 ١٠٤ صفحة) ، إلا أن هذا التفتير لا يعني بالضرورة فقراً على مستوى
 الكيف بقدر ما يعني تحويلاً لنجهد الذي كانت تصرفه الرواية التقليدية
 على المستوى الكمي إلى المستوى الكيفي : لن يخفى على القارئ أن
 نص "بندر شاه " من النصوص الروائية التي تعتمد اقتصاداً إنتاجياً يوجه
 عمله كله في اتجاه الدال الروائي ، ويعتبر التكثيف من الإليات
 الأساسية التي يعتمدها هذا الاقتصاد ويستثمرها في عمله على مستوى
 هذا الدال بقصد إبلاغ خطاب ؛ إبلاغاً أكثر شعرية ، ويكفي وصف بعض
 مظاهر التكثيف ووظائفه في نص " بندر شاه " لنقف على الدور الفعال
 الذي تلعبه هذه الإليات على مستوى النص الروائي .

١ - البنية السردية : منطق التجاوز والتناظر :

أول ما يلفت انتباه القارئ عند قراءة " بندر شاه " هو نوعية
 بنيتها السردية : فهذا نص سردي لم يعد خاضعاً لذلك الإحكام السردية

المسالد المؤلف ، ذلك لأن بنيته السردية لم تعد محكومة بالمنطق السببي والتتابع المنطقي المؤلف . وبعبارة أخرى ، فإن الأمر لم يتعلق ببنية يحكمها التماسك الروائي والعقلائي المؤلف ولا ببنية تعتمد الحبكة التقليدية .

وقد يبدو القسم الأول والأكبر من الجزء الأول " بندر شاه - ضو البيت " وكأنه خاضع لذلك الإحكام السردى التقليدى (من بداية الرواية إلى ص ٩٨)؛ لكن وبشكل مفاجيء ، ينتقل النص إلى حكاية أخرى (حكاية ضو البيت) ، دون أن يكلف نفسه إطلاقاً ببيان رابط عقلائي ظاهر وواضح بين هذه الحكاية وما سبق حكيه ، وهنا ستأكد رغبة النص وعمله على انتهاك ذلك التماسك الذي ألغناه في الرواية التقليدية . فذلك القسم الأول نفسه لا يخلو من وحدات حكاية تنتهك التماسك النسبي الذي يحكمه : بدءاً من الصفحة الأولى من الرواية ، يدعونا السارد إلى أول مجلس جماعي (يتكون من أصدقائه القدامى) حضره بعد عودته إلى بلده : فنحن إذن أمام سارد - فاعل وأمام سرد والعي يحاول أن ينقل لنا واقع البلدة أو جانبها منه ، هذه البداية تبدو مألوفاً ؛ ولكن بشكل مفاجيء وبدون أي ربط ، ينتقل السارد إلى حكاية - رحلة مفترضاً في القارئ معرفته بإياها . وبهذا الانتقال المفاجيء يتكسر ذلك المحكي المؤلف ، بحكم حدوث التكسير في كرونولوجية المحكي (الانتقال من الحاضر إلى الماضي).

" إذا كان الأمر قد بدا لي كما حدثكم في تلك الرحلة فلعله يشفع لي أنني لن أتعد تضليلكم ، كان جدي كما ذكرت لكم . وكانت علاقتي بجدي تبدو لي في ذلك الوقت وبعده بسنوات طويلة ، كما ذكرت لكم في تلك الرحلة ... " (بندر شاه - ضو البيت ص ١٩).

وبحكم حدوث انكسار في طبيعة المحكي : فإذا بدأ النص بمحكي " واقعي " فإتينا هنا أمام محكي يمزج بين الواقعي والعجائبي والخرائبي :

" يومذاك كان جدي سعيداً بذلك الوضع الشاذ ، وقد رأيت عيني مختار ود حسب الرسول الضيقتين تتسمعان بإجلال لا يخالطه تحفظ ، ورناء حمد ود حليمة إلى مريود وهو يخرج مقهقهاً ، كما يرنو إنسان مخلوق من طين إلى ملاك هبط من السقف . ولا أخفي عليكم أن كل هذا قد ترك عندي أثره ، أحسست في تلك اللحظة أنني أشاهد معجزة ، ولو أن أحداً قد قال لي يوماً أن الأقدار قد اختارت مريود ليعتد صلحاً بين الماضي والمستقبل لصدقت ، فجدي رغم حذره صدق وأهل البلد قاطبة صدقوا . ولكنه ياله من أمر عظيم كان في ذلك الضحى ، كانت الريح تجيء من مغاور بعيدة تصرخ آه وشر ونار ، كانت العفاريت تقلز من أسطح المنازل وأغصان الشجر ، من الحقول والرمال وشعاب الجبال ، من تحت أظلف البقر ومن منعطفات الدروب ، تولول هب هب رب دن تد نار دار آه ها ، ثم تتكشف الضوضاء في كلمة واحدة ، بندر شاه ..."

(بندر شاه - ضو البيت " ص : ٢٣)

يتوقف هذا المحكي (الذي يمتد من ص ١٩ إلى ص ٢٥) ليعود ذلك المحكي الأول (أحاديث مجلس الأصدقاء ، وحواراته) ، لكن ليست هذه بالوحدة الحكائية الوحيدة التي تتخلل هذا القسم الأول من الرواية الذي يبدو ، نسبياً متماسكاً ؛ فهناك وحدات أخرى تؤدي نفس الوظيفة وتضع القارئ أمام محكيات تقع بين الواقع والحلم : في ص ٣٩ - ٤٠ يحدث انفصال بين السارد ومحيميد (أي شخصيته الفاعلة) ، وهو انفصال سمح للسارد باتخاذ مسافة من محيميد مبيكاً أن النداء الذي سمعه هذا الأخير لم يكن واقعاً : " أدرك محيميد فوراً أنه كان غاطساً في

حلم " (ص ٤٠)، لكن محميد سيسمع النداء مرة أخرى وفي مكان آخر، وإذا كان هذا الأخير يلبي النداء في كل مرة ، فإن السارد يصرّ على أن : ... ذلك أمر مستحيل ، فقد كان النداء هو الظلام أو البرق الذي يلمع في جوف الظلام " (ص ٤٧). لكن يبدو أن إصرار محميد على تلبية النداء الغامض اللاواقعي كان أقوى من إصرار السارد ، الأمر الذي فرض على هذا الأخير التماهي بالأول ، وبالتالي نقل القارئ مرة أخرى من المحكي " الواقعي " إلى محكي لا واقعي غرائبي ، عجالي ، نقدم هنا جزءاً منه :

" سرت وراء الصوت في جوف الظلام وأنا لا أدري هل أنا أسير إلى وراء أم إلى أمام ، كانت قدمي تغوصان في الرمل ، ثم أحسست كأنني أسير في الهواء ، سابحاً دون مشقة ، والأعوام تتحسر عن كاهلي. **كما يتخفف المرء من ثيابه** ، ارتفعت أمامي قلعة ذات قباب عالية. يتوهج الضوء من ثوابلها ... ارتفعت كجزيرة سابحة في لجة . وصلت الباب يحدوني الصوت ، فإذا حراس تمنطقوا بالخناجر ، فتحوا الباب ، كأنهم ينتظرون مقدمي، وسرت وراء الصوت في دهليز طويل ، ذي أبواب ، على كل باب حرس ، حتى انتهينا إلى قاعة واسعة مضاءة بالآلاف القناديل والمصابيح والشموع ...".

(" بندر شاه - ضو البيت " ص ٤٧ - ٤٨).

يمتد هذا المحكي من ص : ٤٧ إلى ص ٥٦ ثم ينتهي ليعود النص في الصفحة الموالية إلى محكيه الأساسي (أحاديث المجلس ..). لكن هذا الأخير لن يستمر طويلاً ، إذ سيستقدم أحد أعضاء المجلس (سعيد عشا البايتات) ليحكي لنا حكاية مماثلة لهذه الأخيرة (حكاية السارد محميد ص ٤٧ - ٥٦) ؛ وبطبيعة الحال مع تغيير أساسي أن سعيد عشا البايتات هو بؤرة الحكاية ، الأمر الذي يعني دوراً مغايراً تقوم

به هذه الشخصية مغايرة تماماً للذي قام به محميد ، لكنهما تتماثلان من حيث الطبيعة اللاواقعية ، وهذا جزء من حكاية سعيد عشا البايتات :

" الشتاء الفات من أمشير . الدنيا برد وهبوب بين العشا والفجر . ما تقولوا حلم ، أهدأ . شوق عيان زي ما أنا شايفكم ها الساعة ... خوتكم يا إخوان ، أنا صاحي والقائوس موقد ، متغطي بتلاحة بطاطين والريش بره تصرخ واي واي واي . الشبابيك مقفولة والباب مقفول ، بسم الله الرحمن الرحيم ، أعوذ بالله من الشيطان الرجيم وقف فوق رأسي قال لي بنهره " قوم".

(" بندر شاه - ضو البيت " ص ٦٤)

يبدو أن المحكي الأساسي هو الذي يرتبط بالمجلس الذي يحضره السارد الفاعل ويشارك فيه ، في حين تبدو هذه الوحدات الحكائية على أنها متقللة ، لكن من الصعب أن نقول إنها فرعية ، ذلك لأنها كلها محكيات ، وإن كانت متغيرة من حيث السارد - الفاعل والتبديل واللغة ...، فهي المحكيات التي في مجموعها تسمح بحكاية بندر شاه . وهذه الحكاية ، التي تبدو فرعية هي عنوان الرواية " بندر شاه " . وهذا الأمر يلقى القارئ ويحيره : فالمحكيات - الشخصيات التي تبدو كأنها الأساسية على مستوى المتن الروائي تغيب على مستوى عنوان الرواية ، وما يبدو على أنه الفرعي على مستوى المتن يحضر على مستوى عنوان الرواية ، ونفس الملاحظة يمكن تسجيلها بخصوص حكاية ضو البيت : فهذه الحكاية ينتهي الجزء الأول من الرواية (ص ١٠١ إلى ص ١٣٥) وكأنها حكاية فرعية مستقلة لا رابط سببي ظاهر يربطها لا بذلك المحكي الأساسي ولا بتلك المحكيات الصغرى ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن اسم الشخصية المحورية في هذه الحكاية " ضو البيت " هو العنوان الفرعي لهذا الجزء الأول .

قبل الكشف عن نوع المنطق الذي يحكم بنية هذا النص السردية، لابد من الوقوف على الجزء الثاني من الرواية ذلك لأنه يخلّ بشكل تام بذلك التماسك السببي التتابعي المألوف في الرواية التقليدية : إن " بندر شاه - مريود " يتكون من أربع وحدات مرقمة اثنتان تحملان عنوانين (الوحدة الثانية : سعيد عشا الهايئات القوي ، (الوحدة الثالثة : الطاهر ود الرواس). وهكذا يبدو أن كل وحدة من الوحدات الأربع تتمحور حول شخصية معينة مستقلة عن الوحدة الأخرى إلى حد يسمح بالحديث عن مفهوم جديد للرواية : تتكون الرواية من مجموعة من المحكيات مستقل بعضها عن البعض ، وهي في مجموعها محكيات يمكن أن نسميها مع ت . تودوروف بالمحكيات الرجال *Les hommes récits* : المحكي الأول والرابع مرتبط بشخصية السارد - الفاعل . المحكي الثاني مرتبط بشخصية سعيد عشا الهايئات . المحكي الثالث يتمحور حول شخصية الطاهر ود الرواس ، وينطبق هذا على الجزء الأول أيضاً . فهو عبارة عن محكيات رجال : محكي محبوب ، محكي محبيد ، محكي الطريفي ، محكي سعيد عشا الهايئات ، محكي ضو البيت .

هكذا ، إذن يبدو واضحاً أننا أمام نص سردي ينتهك التماسك الروائي السائد ويقوم على التلطح والتفكك ، لكنه التفكك الذي يؤسس منطقاً سردياً جديداً تحكمه إولوية التكثيف ، ونصطلح على تسميته : منطق التجاور والتناظر .

إن رواية " بندر شاه " تجمع في داخلها إلى جانب المحكيات التي تؤلف الرواية (بمضاها المألوف المنسوب إلى النموذج " الواقعي ") محكيات أخرى تحير القارئ برمزيتها وشعريتها ، بحيث تبدو الرواية في مجموعها وكأنها جمع إشكالي *Assemblage problématique* على حد تعبير جان ريكاردو^(١)، ذلك لأنه يصعب على القارئ الممسك بتلك الصورة المتماسكة التي يحصل عليها عادة بعد الإقتهاء من القراءة ،

لكن هذا الجمع الإشكالي ليس مجرداً من أي صورة متماسكة بقدر ما يعني تأليف نص روائي ذي شكل مستتر متخف Une forme disparue على حد تعبير د. أنزيو^(١). ونص تخيلي بهذا المنطق السردي وبهذا الشكل المستتر لا يمكن أن يكون إلا محكوماً بإوالية التكثيف .

وبهنا الآن الكشف عن هذا الشكل المستتر مع إبراز طرائق التكثيف ومظاهره ووظائفه الأخرى .

٢ - الإرصاد المرآتي :

تتكون رواية " بندر شاه " في جزأها من محكيات عديدة ومختلفة ، ولهذا لا تكون في مجموعها وحدة بالمفهوم الكلاسيكي . فالنص يتكون من محكيات " واقعية " (محكي محبوب والطريفي ...) ومن محكيات " لا واقعية " ، أسطورية (محكي ضو البيت) ومن محكيات أخرى أقرب إلى الأحلام (ما حكاه محميد وما حكاه سعيد عشا البايقات عن زيارة القلعة والوقوف بين يدي الملك بندر شاه).

إن هذا النوع من المحكيات واعتماد النص منطلق التجاور والتقابل يدفعنا إلى أن فهم الترابطات القائمة بين هذا الجمع الإشكالي من المحكيات أمر يفترض الإحتكام إلى لعبة المرايا ، أي الإرتكاز إلى مفهوم الإرصاد المرآتي la mise en abyme باعتباره إوالية نصية تكثيفية يعتمدها منطق التجاور والتناظر . صحيح أنها إوالية نصية كلاسيكية نجدها في Jacques le Fataliste مثلما نجدها في " ألف ليلة وليلة "؛^(٢) لكن الرواية الجديدة بفرنسا لعبت دوراً فعالاً في إعادة تنشيط هذه الإوالية ، وصارت من علاماتها المميزة إذ ظهرت معها منذ البداية وخضعت كما خضعت الرواية إلى تحويل داخلي يستحق الاهتمام^(٣)، يعرفه آن جيفرمسون في كتابه " الرواية الجديدة وشعرييات

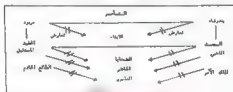
التخييل " قائلًا إن " الإرساد المرآتي وسيلة بها تمثّل في شكل تكثيفي عدد من العناصر الضرورية لمجموع المحكي ...^(٦)، ويعتبره جون ريكاردو^(٧) إعادة إنتاج كلية أو جزئية للمحكي ، أي أنه إوالية نصية تنتمي إلى مجال المشابهات النصية *Similitudes textuelles* ، وهو المجال الذي يدرك على أنه مناهضة جديدة للمحكي للوحدوي *Recit unitaire* .

وبخصوص رواية " بندر شاه " . فهل تشغل هذه الإوالية على مستويات عدة وبطرائق مختلفة .

بدءاً ، تشغل الرواية هذه الإوالية في الربط بين محكيات متغيرة من حيث اتتمالها الجنسي : هناك محكيات تخيلية مألوفة (تنتمي إلى جنس الرواية بمفهومها الغربي وأساساً من نموذجها الواقعي) ، وهناك محكيات تخيلية جديدة يصنفها العنوان الفرعي للرواية على أنها تنتمي إلى جنس الأحداث (جنس سردي شفوي شعبي) ، والأحداث غالباً ما تمزج بين الواقعي والتاريخي والأسطوري . ونحن نفترض أن الأحداث التي يحتويها هذا النص الروائي (أحداث بندر شاه ، أحداث ضو البيت) هي محكيات مرايا للمحكيات الأولى " الواقعية " . تلزم الإشارة أولاً إلى أن الرواية تحمل أسماء أشخاص هذه الأحداث عناوين لها : فإذا كانت هذه الأحداث تظهر ، داخل النص ، على أنها مجرد محكيات صغرى متضمنة ، فإن جعلها عنواً للنص بأكمله أمر يلفت النظر إلى أهميتها بالرغم مما قد يبدو من داخل النص أول وهلة . وأهميتها تتجلى في كونها إرسادات مرآتية : فأحداث بندر شاه يمكن اعتبارها محكياً كاشفاً *un récit révélateur* بمفهوم ج. ريكاردو^(٧) : ذلك لأنها من جهة أولى تكشف مجموع النص (التكرار) ، ومن جهة ثانية ، فهي تكشفه من خلال سمات متميزة (التكثيف بمفهوم ريكاردو) . وهذا يسمح باعتبار هذه الأحداث مجازاً كلياً^(٨) *récit synecdochique* . فهي محكي كاشف يستخدم المرايا والعكسات ويعتمد التضعيفات التخيلية

Dedoublements fictionnels ويستحضر نصاً آخر داخل النص عاملاً على تكثيف ألفيغوري للقصة الكبرى :

إن أحداثاً بندر شاه تكرر وتكثف البنية التي تحكم الرواية : فبنية هذه الأحداث توضح أن الأب ضحية لأبيه ، أي أن الجد والحفيد قد تحالفا ضد الأب ، هذا الحاضر الغالب الذي تأمر عليه الجد - الماضي والحفيد - المستقبل . وهذه ترسيمة تمثل هذه البنية :



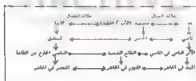
وإذا كان من السهل اكتشاف هذه البنية في الأحداث (وهي بنية مكشوفة) ، فإن أمر اكتشافها في الرواية ليس بالأمر الهين ، ذلك لأن هذه الأخيرة تتكون من محكيات صفوى يرتبط كل واحد منها بشخصية معينة ، ويمكن للشخصية الواحدة أن تمثل جماعة ، ولكن المشكل يكون في البحث عن هذا المثلث (الجد / الابن / الحفيد) ، فقد يغيب الجد مثلاً باعتبار أن حضور الواحد منهما (الجد أو الحفيد) يكفي ، وقد لا يكون الابن حقيقياً : فالطريفي هو ابن أخت محبوب ، وهذا يجعله يكون في مرتبة ابنه خصوصاً وأنه أيضاً زوج ابنته ، والطريفي هو ابن مريم ، ومحميد أحب مريم وكان سيتزوجها لولا تدخل جده ، ولو تزوجها لكان الطريفي ابنه : يقول محميد السارد - الفاعل :

"... ولعله [أي الطريفي] لم يدرك الأسباب التي تجعلني أعطف عليه بصفة خاصة فهو ابن مريم ، وكان محتملاً أن يكون ابني لولا أن جدي قتل لا "

("بندر شاه ، ضو البيت " ص ٩٤).

إذا أخذنا محكي محميد ، فهو باعتباره محكي شخصية محورية في النص ، يتضمن هذه البنية التي تكشف عنها الأحداث ، وهذا يعني أن وظيفة الأحداث وظيفية تفسيرية لا تفسر فقط محكي محميد (حياته) بل ومحكي كل الأشخاص والجماعات : إن الأحداث تفسر الواقع في ود حامد ، ولهذا سنفهم لماذا يستحضرها السارد - الفاعل محميد داخلياً وهو مجاليس للجماعة ينصت لما وقع ويقع في البلدة (الجزء الأول من الرواية).

عندما نقف على محكي محميد ، فهو الحفيد الطائع لأوامر الجد الذي ضحى بحبه لأن الجد قال لا : إنه إذن الحفيد الضحية . وفي نفس الوقت هو الأب الذي هزمته الأيام والحكومة وفارق أبناءه الذين فضلوا البقاء في المدينة بدل العودة مع أبيهم إلى البلدة ، لكن البلدة التي عاد الأب من أجلها لم يجدها ، انهزمت أمام جماعة الطريفي ابن حبه ، أي ابنه .



إن هذه المشابهة بين محكي محميد وأحداث بندر شاه هي التي تفسر الالتباس الذي يحدثه النص بين جد محميد وبندر شاه جد مريود : يقدم جد محميد على أنه عاش في زمان بندر شاه . وكان نده وصديقه (الجزء الأول ص ٢٣ وص ٣٧) ، ويكرر الالتباس مادام الجزء الثاني من الرواية يقدم بندر شاه تارة على أنه شخصية تاريخية وتارة على أنه شخصية أسطورية ، ونفس الالتباس يحصل بين محميد حفيد ذلك الجد المجهول الذي لا اسم له وبين مريود حفيد بندر شاه : ففي الجزء الأول يفصل النص بين محميد (المسارد - الفاعل) وبين مريود

حفيد بندر شاه . لكن في الجزء الثاني (وخصوصاً في المحكي الرابع) سبق التماهي بينهما باعتبار أن هناك مظهراً مشتركاً بينهما : محميد بطبع جده ولا يعصي له أمراً حتى عندما يتعلق الأمر برغبة الزواج من حبه (مريم) التي يرفضها الجد ، ومريود بطبع جده بندر شاه ولا يعصي له أمراً ولو تعلق الأمر بالإشراف على تعذيب أبناء الجد أي أبيه ومن هم في مقامه . لكن التماهي بينهما سيؤدي إلى تفعيل محميد - مريود وإعلانه العصيان (فينهض مريم بعد موتها ، ويعود إلى بلدته الهندياً كما أراد جده) وهو ما جعل السارد هو الآخر يتماهى مع هذه الشخصية ، لأنها استطاعت في النهاية (نهاية الرواية) الخروج من سلبيتها .

أما إذا انتقلنا إلى محكي آخر من المحكيات الأساسية المكونة للرواية ، فإنه لن يكون إلا محكي محبوب وجماعته فهو المحكي الذي به بدأ الجزء الأول من الرواية وامتد ليشمل القسم الأكبر منه . ويمكن اعتبار هذا المحكي محكي ود حامد نفسها باعتبار أنه ينقل لنا واقعها . هذا الواقع الذي لا يمكن فهمه وتفسيره إلا بأحدثة بندر شاه : فإذا كان هذا المحكي يعكس ما وقع في ود حامد ، فإن أحدثة بندر شاه تعكس مغزى هذا المحكي . وهذا استنتاج توصل إليه السارد محميد بعد أن سمع في المجالس عما وقع في ود حامد ، يقول السارد :

" فكر محميد وهو يجرجر الخطو نحو داره أواخر الليل ، إنه يعرف مغزى تلك القصة ، لأنه قد رآها تحدث من قبل في زمان بعيد محقق ، ولعله كان طرفاً من أطرافها . في تلك القصة أيضاً ، كانت الحرب ضارية بين ما كان وما سيكون ..."

(بندر شاه ، ضو البيت " ص ٤٦) .

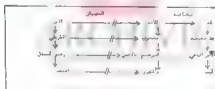
إن محبوب هو الزعيم المنهزم هو وجماعته أمام الطريفي الزعيم الجديد الذي صارت له جماعته ، فهو الأب الضحية والطريفي هو

الابن الآثم : فبعد أن جاء هذا الزعيم ورفقاؤه وأخذوا بزمam الأمور وفرضوا على محجوب وجماعته الإستسلام ، صار " العالم يفرق في طوفان الإثم " على حد تعبير النص (الجزء الأول ص ٧٤) وحل بالبدة البلاء (الجزء الأول ، ص ٧٤) ، وكيف لا والطريفي هو الابن الذي صار بندر شاه زماته (الجزء الأول ص ٤٢) ، وكيف لا والآباء يصرخون : " أولادنا أصبحوا ضدنا " (الجزء الأول ص ٤٥) : ففي الإنتخابات التي شهدت صراعاً حاداً على السلطة بين الآباء والأبناء صوت الأولاد ضد أبيهم محجوب (الجزء الأول ص ٤٥) ، ولم يبق أمام الآباء إلا أن يصفوا الطريفي بأنه غلام صعلوك مثلاً يصفون من في جماعته بأنهم صعلوك وبناات فارغات ووحوش .

إن أحداثاً بندر شاه هي المرأة الكاشفة لحقيقة الصراع القائم في هذا المحكي - واقع ود حامد - وبعبارة أخرى ، فهي الميتافيزيقي الذي يلعب ، رغم صغر حجمه ، دوراً فعالاً في النص : إنها مختصر الحديث ، مختصر كل الأحاديث والروايات - تكثيف ، مجازي ، استعاري - هو المختصر الذي يعكس الصراعات الحقيقية والعصية في الرواية ، هو الذي يقدم عاكسات ومرايا تطلعا وتكشف لنا ذلك الغامض في الرواية .

فإذا كانت الرواية (بمفهومها الواقعي) تعكس الواقع ، فإن الأحداث تعكس الرواية انعكاساً لا بمفهومه التقليدي : فنحن هنا لسنا أمام إرصاد مرآتي تحويلي بل إننا هنا أمام ما يسميه لوسيان دالباش^(١) بالانعكاس التحويلي Reflexion transformatrice وهو من خاصيات الرواية الجديدة في فرنسا . ومن جهة أخرى فأحداث بندر شاه تأتي مشتتة في النص ، مقدمة من خلال أشكال مختلفة ، الأمر الذي يسمح لنا بالحديث عن الانعكاسات التخيلية^(٢) التي تنشئت داخل المحكي وتنظم في شبكته وتظهر توجهاً خالصاً نحو التكرار والتكثيف .

وإذا كانت أحداثه بندر شاه تقوم على أساس صراع ثلاثي (الجد - الأبناء - الحفيد) ، فإن محكي محبوب لا يسمح إلا بصراع ثنائي متضمن في الأحداث (الأب - الابن) ، لكن هذا الأمر لا يطرح مشكلاً كبيراً إذا علمنا أن الأبناء في أحداثه بندر شاه قد قتلوا أباهم وانتقل السلطان إلى حفيده شبيهه (الجزء الأول ص ٧٦)؛ ومن جهة أخرى ، يمكن أن نتحدث في محكي محبوب عن صراع ثلاثي : والجد المقصود هنا هو جد محميد باعتبار أنه المسؤول عن وجود مثل هذا الابن (الطريفي) ، فهذا الجد هو الذي رفض زواج محميد من مريم (أم الطريفي) ، فتزوجت هذه الأخيرة من إسمان آخر ، أنجبت منه هذا الابن ، وربما لو تزوجت محميد لما أنجبت مثل هذا الولد . وهذه ترسيمة تختزل هذا الصراع :



لكن السؤال الذي يفرض نفسه بخصوص الجزء الأول من الرواية هو : ما محل محكي ضو البيت من الإعراب ؟ ونحن نطرح هذا السؤال لأن هذا المحكي يأتي في نهاية هذا الجزء من الرواية منفصلاً ومستقلاً ولا يبدو أنه يتضمن بنية الأحداث .

إلا أننا عندما نأخذ بعين الاعتبار منطق النص (التقابل والتجاوز) وطبيعة بعض المحكيات ووظيفتها (الإرصاد المرآتي). وعندما تعمق بحثنا عن الروابط الخفية بين هذه وبين تلك المحكي ، فإننا نجد أنفسنا أمام هذا الافتراض : إن محكي ضو البيت هو أيضاً محكي - مرآة، لكنه المرآة - النقيض .

منذ البداية نجد أنفسنا أمام محكي يسارد آخر غير اليسارد الناظم المؤطر (وإذا كان هذا الأخير هو الذي ينقل إلى القارئ هذا المحكي نقلاً عن ذلك الراوي / أولئك الرواة). ومع ذلك ، فهناك التباس في الرواية - السرد : ففي المسطور الأولي يقدم السرد بلسان الناظم ثم ينتقل إلى مختار ود حسب الرسول ثم يصرح النص أن ما يروييه هذا الأخير هو نقل لرواية أبيه حسب الرسول . وهناك التباس آخر في هذه البداية - بداية المحكي - . يتجلى في إضفاء طابع حلمي غرائبي على المحكي من جهة وعلى ظهور شخصية ضو البيت أساساً . فهذه الشخصية خرجت من ماء النهر قبل طلوع الفجر ، خرج إلى الحياة وظهر في البلدة غريباً مختلفاً (عن أهل البلدة وفي صفاته الجسدية)، فاقداً ذاكرته (لا جد له)؛ وجاء أعجوبة : فهو الأب والابن معاً (لقد اجتمع حفل ختانه وحفل زواجه - ص ١٢٧). فهو لا جد له ، وابنه سيأتي بعد رحيله ، أي بعد رحيل الأب - ضو البيت - الذي عاش حياته بكل قوة بعد أن احتضنته الجماعة - البلدة التي عمل فيها بكل قوة مائحاً إليها كل حبه إلى أن رحل : فبين مقدمه ورحيله " اشتغل كأنه شيطان من نسل إبليس لا يقتر ولا يكل ، وطوله الليل والنهار ولا تجده أبداً قاعداً أو رالداً، وألق على طوله أو منحني فوق المعول والطورية وكأن يده فيها سحر " (الجزء الأول ، ص ١١٦) . فضو البيت هذا " يصل عمل جيش من البشر " (ص ١١٧) . لقد تزوج وصل وكون أسرة واستقر وأحدث تغيراً مشهوداً بتلك البلدة في وقت قصير جداً (خمس أعوام - ص ١٣٤)، فهو الذي بدل بيوت ود حامد من القش إلى الجالوس وأعاد بناء الجامع ... ثم رحل فجأة تاركاً ابنه عيسى الذي ولد بعد موته بأشهر ثلاثة (ص ١٣٥). وحل " ذهب من حيث أتى، من الماء إلى الماء " (ص ١٣٣). وتحول رحيله - غرقه في النهر - إلى فعل خارق: فقد رحل "والدنيا فريضان والنهر الطامي ينذر بالخطر ويرتفع كأنه

يخطو. تحس مده كل لحظة ... " (ص ١٣٢) . ورحيل ضوء البيت عن طريق النهر ، كما قدم من قبل عن طريق النهر ، جعل العم محمود يُذكر أنه لمح ضوء البيت كأنه معلق بين السماء والأرض يحيط به وهج أخضر " (ص ١٣٥) ، وجعل حسب الرسول يذكر أنه " ... وهو بين الحياة والموت أنه رأى ضوء البيت وكأنه في قلب الشفق الأحمر بيتعد وبيتعد ، وفجأة امتدت يد مارد من حمرة الشفق وانتزعت " (ص ٢٣٥).

إننا هنا أمام الشخصية المناقضة لكل شخوص المحكيات السابقة (محجوب ، الطريفي ، سعيد عشا الهائيات ...) : إذا كانت هذه شخوص تتقن فنون الكلام والخطاب ، فإن شخصية ضوء البيت لا تعرف إلا العمل، شخصية تمتلك قوى خفية قادرة على إحداث التغيير ، لا يتطلب مالا ولا مجداً ولا سلطة . فهي بعد إحداثها التغيير المنشود ترحل وتعود من حيث أتت . بعد أن تترك الخلف الصالح (ابنه عيسى). لكن هنا أيضاً نصطدم بمجموعة من الالتباسات ، فعيسى هذا يلقب ببندر شاه ، وله أحد عشر ابناً مع جارية سوداء ، والروايات تختلف ، فبعض الرواة لا يفرق بين عيسى وضوء البيت وبندر شاه ، والبعض الآخر يميز بينهما (الجزء الثاني ، محكي الظاهر ود الرواس) ، وبندر شاه نفسه تختلف حوله الروايات (الجزء الثاني ، ص ٥٠ - ٥٩) .

إلا أنه إذا أخذنا بالرواية التي تقول أن لعيسى أحد عشر ابناً ، فإن التشابه بين محكي عيسى وأحدثة بندر شاه سهل ملاحظته ، كأن الأول يكرر هذا الأخير . إلا أن الواقع أنهما متناقضان . فمن جهة أولى، لم يرد في محكي عيسى أن الأبناء قتلوا أباهم كما فعل أبناء بندر شاه بأبيهم ؛ ومن جهة ثانية ، بندر شاه وحفيده مريود يعذبان الأبناء . لكن في محكي عيسى ، هناك اثنا عشر ابناً حسب رواية إبراهيم ود طه ، والابن الثاني عشر لعيسى هو بلال الشخصية ... العجيبة " وكان هو في خاصة نفسه إنساناً عجيبياً ... " (ج الثاني ص : ٦٧) ، أحبته امرأة

صاعقة الحسن من دون الناس جميعاً تدعى هواء بنت العريبي ، وتزوجها بأمر من شيخه "... ولم يجتمع بها إلا ليلة واحدة ، بعدها استأذن شيخه أن يسمح له بأن يبريء ذمته منها . فأذن له . وكانت قد حبلت منه في تلك الليلة ، بابنه الذي سمي الطاهر ، وغلب عليه اسم الطاهر ود الرواس "... (الجزء الثاني ص ٦٥) .

وإذا اعتبرنا هذا الابن الثاني عشر - بلال - في مقابل مريود الحفيد ، فإنهما متناقضان متضادان . بلال ليس أثماً ، لا يعذب أباءه ولا يقتله وليس خادم جده بل هو عبدالله ومن أهل الحضرة (الجزء الثاني ، ص ٦٥) .

هكذا يكون محكي ضو البيت وما تفرع من محكيات صغرى محكياً نقيضاً : نقيض الأحداث (أحدثة بندر شاه) ونقيض الرواية (واقع البلدة) . فنحن أمام إرصاد مرآتي يكرر بعض الملامح ويعكس بعض العلاقات لكنه يقلب الموقف والصورة قصد تقديم الواقع المرغوب فيه إبداعاً تخيلياً .

لن يخلو على القارئ ، إذن ، أن هذه الإرسادات المرآتية تلعب دوراً فعالاً في تكوين منطق سردي جديد ، بحيث أضحت النص الروائي ممارسة تقوم أساساً على التضخيف Dedoublement (النص داخل النص - النص والميتاتن) ؛ وبعبارة أخرى ، فنحن أمام نص روائي يعتمد على إوالية تكثيفية يسميها البلاغيون العرب القدامى بالتصرف^(١١) . فالمحكي لا يختلف ، بل إنه ، خلال صيرورته ، يتعدد ويتضاعف تعدداً يمنح النص ملامح واقعية وتاريخية وأسطورية وجماعية وذاتية ... الأمر الذي يجعله من جهة قابلاً لعدة قراءات ، ويجعله من جهة أخرى نصاً بوضع اعتباري جديد مغاير للذي كان للرواية العربية منذ تأسيسها في البدايات الأولى من هذا القرن : فالنص الروائي لم يعد يكتفي بمحاكاة " الواقع " ؛ بل إضافة إلى هذا النموذج " الواقعي " يجد القارئ نفسه أمام محكيات

تحاول إخراج النص التخيلي من دائرة المحاكاة إلى دوائر أخرى أوسع وأغنى تعيد للنص قوته الإنتاجية والإنتهاكية . فكأننا عندما نقرأ رواية "بندر شاه " نشاهد صراعاً عتيفاً بين الرواية (بمفهومها الواقعي) وبين الرواية التي تريد أن تتجاوز الرواية .

وتلزم الإشارة إلى أننا ، مع كل هذا ، لم نتناول كل أشكال الإرساد المرآتي في هذه الرواية . فهذه الإولوية النصية يمكنها الإستغال على صعيد البنيات الكبرى (محكي في مقابل محكي آخر) ، لكن يمكنها الإستغال على صعيد البنيات الصغرى : فالمونولوج الداخلي باعتباره خطاباً داخلياً يحوي ملفوظات عديدة ومختلفة ، متقابلة ومتعارضة ، تمارس مع بعضها البعض لعبة المرايا . وأكثر من هذا ، غالباً ما تكون وظيفة المونولوج الداخلي مرآتية : فعندما يقلب الإستذكار ويحضر الماضي بشكل ملحاح ، فإن هذا الماضي غالباً ما يأتي مرآة مقلوبة تعكس واقع الحاضر كما في هذا النموذج :

" ملأ صدره بالهواء ، وترك وجهه يفتسل بنسيم الفجر . لكن روحه لم تنتعش . تريت قبل أن ينحدر في الأرض المسوأة الممتدة . وراءها غابات النخل . ووراء النهر ، يلوح هنا وهنا وبين فرجات الشجر . المنظر ، كأن محميد يراه آخر مرة . وجهه متوتر كأنه يقاوم رغبة جارفة للبكاء . انظر يمينا ، هناك ، أين غابة الطلح الكثة التي كانوا يلعبون فيها أيام الطفولة؟ رائحة البرم ، زهر الطلح ، خصوصاً أيام الفيضان . وهناك عند منعطف الدرب حذاء الجدول الكبير كانت تشمخ شجرة حراز ضخمة معرشة ، تلمح ثمارها الصفراء ، كأنها حلقان الذهب . ذلك الماء كان له طعم آخر ...".

(بندر شاه ، مريود " ص ١٣) .

إن رواية " بندر شاه " من الروايات العربية القليلة التي تسمح

بالحديث عن نوع من العمل التكثيفي المتميز : عمل تكثيفي ينتج ما يسميه جون - بول مارتان^(١٦) بالمحكي - الحقيقية Le rect valise : إننا أمام نص يجمع إلى جنب الواقع الخارجي العيني واقعاً حلمياً وآخر استيهامياً وآخر تاريخياً وآخر أسطورياً ... وهو بهذا نص يسعى إلى تلمس الوضع الاعتباري للتخييل : إن النص آلة توليدية génératrice وإنتاجية لا تكف عن الإنتاج . فالتخييل ليس مجرد مرآة للواقع الخارجي، بل الأصح أنه المولد اللانهائي للمرايا المتراكبة اللامحدودة المحكومة بتعالقات وتقاطبات وتفاعلات تضع التخييل في منطقة الالتباس التي تفرض على القارئ هو الآخر ، أن يعمل وألا يبقى مجرد مستهلك.

لكن رواية " بندر شاه " لا تسمح فقط بالحديث عن المحكي - الحقيقية ، فهي تسمح أيضاً بالحديث عن الكلمة - الحقيقية وعن الشخصية - الحقيقية . وهذا أمر يؤكد أن لإلالية التكثيف أهمية كبرى في هذا النص باعتباره عملاً تخييلياً .

٣ - الكلمة - الحقيقية / الشخصية - الحقيقية :

إذا اعتبرنا مشكل الكلمة - الحقيقية تعدداً في المعنى ، أي أنه مسألة كمية وتغير في الدلالات التي يمكن أن تنطلق عليها كلمة معينة ، فإن رواية " بندر شاه " ترخر بهذا النوع من الكلمات وتشير مثل هذا المشكل : فكلمة " النيل " (النهر ، الماء) مثلاً ، ليس لها ذلك المعنى الحقيقي فقط ، بل هي تكتسب أكثر من معنى في سياق الرواية : فـ"النيل" مصدر الحياة والموت ، ذلك لأن أغلب الشخصيات المحورية في روايات الطبيب صالح تخرج من الماء وتعود إليه (ضوء البيت في " بندر شاه " - مصطفى سعيد في " موسم الهجرة إلى الشمال) ، وأغلب الشخصيات تنقسم إلى قسمين : فرسان البر وفرسان البحر (في رواية "بندر شاه ":

محجوب فارس البر ، الطاهر ود للرواس فارس البحر ؛ حسب الرسول فارس البر ، ضو البيت فارس النهر ...^{١٠}

ونحن لا ننكر أن معالجة مشكل الكلمة - الحقيقية ، بهذا المفهوم، ذو أهمية كبرى ، لأنه يوقفنا عند الأبعاد الإيحائية والرمزية لكثير من الكلمات التي يتكرر استعمالها في روايات الطبيب صالح ، ويفرض تناول مفهوم الكلمة - الحقيقية ومفهوم الرمز ومفهوم الإستعارة وما يربط بينها من قواسم مشتركة .

إلا أننا نظن أن مفهوم الكلمة - الحقيقية هذا لم يكن بالذي يهم من . فرويد ولا بالذي يثير أسئلة جوهرية حول الجمالي ، والحال أنه يعتبر كتابه حول Le Witz ... أول محاولة لتطبيق المنهج التحليلي على أسئلة الجمالي^(١١). ولهذا نوافق جون - بول مارتان على أن "الكلمة - الحقيقية لا تطرح مشكل المحتوى بل مشكل المحتوي contentant، فالكلمة - الحقيقية تجمع بين محتويين ، أي أن هناك كلمتين تتواجدان في آن واحد في نفس الموضع جسدان يشغلان معاً نفس الفضاء"^(١٢).

وهذا ما كان يقصده من . فرويد ، والأمثلة التي قدمها خير دليل على ذلك : يذكر الشاعر هين Heine في كوميديا قصيرة Saynete أن بورجوزياً صغيراً يتباهى بكونه وجد نفسه يوماً جالماً بجانب البارون روتشليد الذي تعامل معه بطريقة Famillionnaire على حد تعبيره . فهذه الكلمة نتاج تكثيف يجمع في مقطع مشترك mil صفتين : عائلي Familier ومليونير Millionnaire^(١٣)، وهذا هو العمل التكثيفي الذي يهمننا وبعضها يمكن اعتباره مجرد لعب بالكلام . لكن هنا أيضاً لا ينبغي أن ننسى الاهتمام البالغ الذي يعطيه من . فرويد لمثل هذا اللعب الذي يبدو ، ظاهرياً ، على أنه لا معنى له ولا فائدة من وراءه . فالتعب بالكلمات ولوج منطقة اللامعنى هو ما يجلب اللذة ، وفي هذا اللعب

يتكلم اللاوعي بقلب مفتوح وبقم مخيط . وفي الواقع " ... إذا كانت هناك رغبة في اللعب بالكلمات ، فإن على التعبير أن يتمسك حرفياً بكون : اللعب بالكلمات يجنب اللذة . لأنه ، ونحن أطفال ، لنا الحرية في اللعب بالكلمات والتلذذ بذلك ^(١٦) .

ونعتقد أن هذا المفهوم هو الذي كان يقصده من . فرويد عند تحديده الكلمة - الحقيقية : أي أنها تحوي عدداً لا محدوداً من الأجساد . ولن يفهم هذا المفهوم إلا إذا استحضرننا جانباً آخر : فالتكثيف هنا يعني أن لدينا محتويات يجمع بين عدد من الكلمات ، لكن هذا الجمع لن يقوم إلا بحذف مقطع أو حرف أو كلمة ، ففي كلمة Famillionaire تم التخلص من المقطع المكرر . وأكثر من هذا ، هناك كلمة - حقيقة أخرى يقدمها فرويد Rote Fadian ، وهذه كلمة - حقيقة ناتجة عن جملتين ، أي أننا هنا لن نحذف مقطعاً بل جملتين ^(١٧) .

وعندما نأخذ كلمة " بندر شاه " فهي من خلال النموذجين السابقين تساوي هذا العدد من الكلمات والأصوات :

بندر شاه : آه وشرونار ودرش شب شن بابه بنناداده .

يمكن القول إن هذه المركبات الصغيرة التصهت في بعضها البعض ، واختلطت ، فقدمت كلمة " بندر شاه " ، لكن إذا نحن مازلنا نعتبر - هذه الكلمة كلمة - حقيقة ، فمن الصعب أن نقول إن هذه المركبات الصغيرة محذوفة تماماً ، بل هي متضمنة في هذا المركب الأكبر - بندر شاه - ويكفي أن نقرأ الكلمة بشكل متقطع من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين ، لنكتشف أن هذه الكلمة محتوية على كل هذه الكلمات بواسطة إوالية التكثيف .

أما الشخصية - الحقيقية ، فالمقصود أن شخصية واحدة تتكون من عدة أشخاص ، بحيث تصوير صورة توليدية générique تتكون من

عدد من السمات المتناقضة . ويمكن التكثيف هنا أن يخفي عدداً من الشخوص تحت شخصية واحدة وأن يوجد شخصية جماعية . كما يمكنه أن يسند لشخصية ما سمات تنتمي إلى شخوص مختلفة ، أو أن يسند لها سمات مشتركة لشخوص عديدة .

يقدم نص " بندر شاه " عدداً لا بأس به من الشخوص - الحقايق تمثل لها بنموذجين : شخصية بندر شاه وشخصية محميد .

فشخصية بندر شاه من الشخوص التي تضاربت حولها الأقاويل حتى صارت لدينا تلك الشخصية - الحقيقية بكل المعاني التي ذكرناها أعلاه : فهو الملك الأب المستبد الذي يعذب أبنائه ويطيعه حفيده مريود (الجزء الأول - ص ٣٧ - ٥٠)، وهو الملك النصراني الأسود في ود حامد قديماً (الجزء الثاني ص ٥٠) .

وهو الملك الوثني الأسود في مكان قريب من ود حامد (الجزء الثاني ص ٥٠) ، وهو الأمير الحبشي الأسود في ود حامد قديماً ، وهو الرجل الأبيض اللون التاجر في الرقيق في ود حامد قديماً ، وهو لقب لعيسى ود ضو البيت (الجزء الثاني ، ص ٥٣ - ٥٥ ...) .

إننا ، إذن ، أمام شخصية تتكون من عدة شخوص (ملك ، أمير ، تاجر ...) أو أنه الشخصية الجماعية ، ويجمع بين سمات متنوعة ومتناقضة (أسود ، أبيض ، النصراني ، الوثني ...) .



أما شخصية محميد ، فهي الشخصية - الحقيقية التي تطرح الكثير من الأسئلة الجمالية وتدعو إلى إعادة النظر في مفهوم الشخصية السائد :

فإذا بقينا في إطار شخصية محميد ، باعتباره فاعلاً ، فهي الشخصية التي تحوي عدداً من الشخوص ، ومن السمات المختلفة والمتناقضة : فهي الأفندي المثقف الذي هزمته المدينة والمدنية . فقرر العودة إلى بلدته وجذوره ، أي إلى شخصيته الأصلية (الفلاح) ، ذلك لأنه لم يكن أبداً يرغب في أن يكون أفندياً (كانت هذه رغبة جده الذي حققها) ، يقول محميد مبيناً الإزدواج الذي عانى منه دائماً (الشخصية التي يكونها ليست بالشخصية التي يرغب أن يكونها) .

"... كنت فرحان في **ود حامد أزرع** بالنهار وأغني للبنات بالليل. أشرك للطير وألبط في الفيل زي القرنسي . القلب فاضي وراضي. بقيت أفندي لأن جدي أراد . وقتين بقيت أفندي كنت عاوز أبقي حكيم بقيت معلم"

(" بندر شاه ، ضو البيت " ص ٨٣).

فيما بعد سيرفرض محميد هذا الوضع مقررًا العودة إلى بلدته ، إلى شخصيته الذي كان دوماً يرغب في أن يكونها لولا خضوعه لأوامر الجد ، إنها شخصية الفلاح . يقول :

" وقتين طفح الكيل مشيت لأصحاب الشأن قلت لهم خلاص . مش عاوز . رالفض أدوني حقوقتي عاوز أروح لي أهلي دار جدي وأبوي . أزرع زي بقية خلق الله"

(" بندر شاه ، ضو البيت " ص ٨٤) .

ومحميد هو الحفيد الذي كان دوماً يطيع أوامر جده ، وهو في

نفس الوقت الأب الذي تخلى عنه أبناؤه الذين فضلوا المدينة ، ومحيميد هو الرجل الطفل . يقول السارد :

" كانت ساقاه تحسان بوطاة السنين الخمسين أو الستين . ولكن خياله كان خيال طفل دون العاشرة " .

(" بندر شاه . ضو البيت " ص ٤٦) .

ومحيميد هو هذا الذي يحيي في الحاضر بجسده ويحيي في الماضي بروحه ، هو هذا الشاهد على ما يحدث ، الباحث عن المعرفة والحقيقة ، المؤرخ الذي يؤرخ لما يحدث ، هو الشاعر المجنون ، هو حبيب مريم .

يبدو ، إذن ، أن هذه الشخصية تحوي سمات مختلفة ومتباينة ، وتتكون من شخوص عدة . **لكن التكثيف لا يقف عند هذا الحد** إذا أخذنا بعين الاعتبار أن محيميد هو الشخصية التي يتقرب منها السارد الناظم المتحكم في كل خيوط السرد : صحيح أنه يفصل عنها في بعض المواقع والمواقف (وخصوصاً في الجزء الأول)، إلا أنه غالباً ما يحصل التماهي بينهما : إذن فنحن هنا أمام شخصية تتكون من شخصيتين (محيميد / السارد) .

لكن بدءاً من الصفحات الأولى من الجزء الأول ، سنجد أنفسنا أمام شخصية تتكون من ثلاث شخصيات (محيميد / مريود / السارد) وخصوصاً في الوحدة الرابعة التي تأتي في نهاية الجزء الثاني : فمريود هو الاسم الذي تطلقه مريم على حبيبها محيميد . ومريود هو الذي سيصير في هذه الوحدة (نهاية الرواية) صاحب السرد والفعل ، الأمر الذي يعني أن شخصية محيميد وشخصية السارد قد ذابتا في شخصية مريود . والأكيد أن مريود هذا مغاير لمريود بندر شاه ، فلم نعد أمام ذلك الطابع الذي يخضع لأوامر جده (وهكذا كان محيميد من قبل)، بل هذا هو

مريود الذي سيحقق رغبة محميد معنأ حبه لمريم ، أي أننا أمام مريود يحدث تحولاً إيجابياً في شخصية مريود بندر شاه وفي شخصية محميد مطيع جده سابقاً . نحن أمام مريود يعيد للذات صوتها المقموع من قبل من طرف الجد ، ويحيي حباً مات ، يحويه تخيلاً بواسطة السارد الذي تماهى معه .

هكذا نحصل على شخصية تتكون من ثلاث شخوص ، كانت من قبل كل شخصية مستقلة بذاتها ، بل ويمكن للشخصية الواحدة أن تكون لمفردها شخصية حقيقية كما رأينا مع شخصية محميد التي إضافة إلى السمات العديدة والشخوص المتنوعة التي تحويها ، فهي من حيث اسمها (محميد) ترتبط باسم البلدة نفسه (ود حامد) وباسم الجد الأكبر لهذه البلدة (حامد الأكبر) وباسم الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) (مادامت في الرواية شخوص **استشرافية**) ، ورابطة الحب التي تربط محميد بمريم جعلتهما في الماضي يحملان بانجاب أطفال بهذه الأسماء (أحمد ، محمد ، محمود ، حامد ، حمد ، حمدان) ، وكلها أسماء ذات جذر واحد وذات دلالات .. تاريخية تعني الشيء الكثير بالنسبة لأهل البلدة .

ولكن لن ننسى أيضاً أن هذه الشخصية - الحقيقية التي تتكون من ثلاث شخوص (محميد / مريود / السارد) قد أحدثت تحولات في كل هذه الشخوص ، فأخرجت محميد ومريود من سجن الطاعة والقمع والسلبية إلى فضاء الحرية والحب والإيجاب وجعلت السارد ، الذي كان يتراوح بين الإتصال والانفصال في علاقته بمحميد ، يختار نهائياً الإتصال والتماهى بهاتين الشخصيتين ، دون أن ننسى أننا أمام سارد يضع في خدمته رواة وسارد كثر .

وهذه ترسيمة تشخص هذه الشخصية - الحقيقية التي تعتبر من الشخصيات المحورية في هذا النص .



يبدو واضحاً أن التكثيف ليس إوائية ذات مكانة دنيا في هذا النص الروائي ، بقدر ما هي الإوائية الجوهرية والمهيمنة . وهيمنتها لا تتوقف عند هذه المستويات التي أشرنا إليها بل تتعداها إلى مستويات أخرى أكثر أهمية : فنص " بندر شاه " يسمح بالحديث عن اللغة - الحقيقية ، ذلك لأننا أمام لغة روائية تستثمر اللغة العربية الفصحى واللغة المحلية السودانية (مع الأخذ بعين الاعتبار الفروق الفردية) .

فالشخصية المحورية أعلاه تتكون من ثلاث شخصيات ولكنها تتكون أيضاً من أكثر من لغة : فمحيميد يستعمل اللغة المحلية السودانية، في حين يستعمل المسارد اللغة العربية الفصحى . وهذا النص يسمح أيضاً بالحديث عن الجنس الأدبي - الحقيقية .

فإضافة إلى أننا أمام جنس سردي يمزج بين السرد الواقعي والسرد الشفوي الأسطوري التاريخي (جنس الأحداث - والرواية بمفهومها العربي الكلاسيكي) ، فإننا أمام جنس يمزج بين الشعر والسرد . ليس فقط لأننا أمام نص روائي يكثر من توظيف الصور الشعرية (التشبيه أساساً) ، بل أيضاً لأنه يضعنا أمام محكي ذي طابع شعري وسردي ، كما في هذا النموذج :

" كانت مثل طائر . رفعها محجوب من نعلها فشقق ضوء المصابيح على حافة القبر ، وسمعت هبوب أمشير تباديني بلسان مريم " لا شيء . لا أحد . " خطابها نحو القبر ، فاعترضت طريقه ومددت يدي . نظرت إلي برهة ، ورأيت عينيه

ترقان وتغورقان ، فتركها لي . كانت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسير بها في طريق طويل يمتد من بلد إلى بلد ومن مهل إلى جبل . لم يكن حتماً . أبداً . كانت مريم نائمة على كتفي . سرت بها على ضفة نهر إلى وقت الضحى ، فأيقظتها لفج الشمس على وجهها . انفلتت مني وفكزت في الماء ... أشحت عنها . ولكنني لم أطلق صبراً فأدريت لها وجهي . نظرت ، فإذا هي بركة من الضوء ، وكأن أشعة الشمس هجرت كل شيء وتطلقت بجسدها . كانت تخلص وتقلع ، وتختفي هنا وتظهر هناك ، وتضحك لي من جهة اليمين ، ثم إذا هي تتأديني من جهة اليسار . نعم . نعم . نعم . أريد أن أغرق في نبع ذلك الضوء الذي ليس من أضواء هذا الزمان ولا هذه الأرض . لكنني ترددت ، ليس أكثر مما يظرف جفن العين . في تلك اللحظة ، عاد الشعاع إلى منبعه ، وذهب الطيف ، لا أعلم إلى أين . ناديت بأعلى صوتي " يا مريوم . يا مريود " فعاد الصدى مجمماً بالسنة شتى " يا مريود . يا مريوم " . ضربت دون هدى في صحراء عقبة تويوي ريحها وتهايل رمالها ، حتى بلغ اليأس وأخذ مني الجهد . ثم إذا شجرة طلع ينمق نوارها . تهاكت عندها . فجأة أحسست بمريم . بعيد الغشاء أو قبيل الفجر ، لا أعلم . لكنني أذكر ظلاماً رهيقاً وضوءاً ينسكب على وجهي من عينيها ، شربت منه حتى بلغ مني الظمأ غايته ...

(بندر شاه ، مريود " ص ٨٣ - ٨٥) .

إننا هنا أمام الجنس - الحقيقية الذي يحقق تداخلاً بين الشعري والسرد ، متجهاً نحو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية بقصد تأسيس جنس سردي جديد يصطلح على تسميته ، في الدرامات السردية ، بالمحكي الشعري Le récit poétique .

إن نص " بندر شاه " الروائي ينطلق من سؤال أساسي : ماذا حدث في ود حامد ؟ ولا يهم بما أجاب النص عن هذا السؤال بل إن ما يهم هو كيف أجاب النص عن هذا السؤال . وهذا يعني ، من جهة أولى، أن النص لا يقول خطابه الجوهري من خلال مضمونه / مضامينه بل من خلال شكله / أشكاله ، ومن جهة ثانية ، فإن هذا الاهتمام بالشكل هو الذي يغني أسئلتنا بخصوص الجمالي في هذه الرواية ، وهو سؤال جوهري حاولنا الإجابة عنه من خلال إبراز عمل إوالية - التكثيف - من الإوالات التي يشغلها اللاوعي . لكنها ليست الوحيدة ، هناك إوالات نصية أخرى تستحق الاهتمام .



الهوامش

* هذه الدراسة جزء من رسالة تقدمت بها لنيل دبلوم الدراسات العليا (دكتوراه السلك الثالث) بكلية أداب الرباط سنة ١٩٩٦ حول الأصول الروائية للطبيب صالح .

J. Ricardou - le Nouveau Roman - seuil 1976 - p 65..... (١)

D. ANZIEU - Les traces du Corps dans l'écriture..., in - Psychanalyse et (٢)
langage, du corps à la parol - Bordas, Paris, 1989, p. 178.

Laurent Danon - Boileau - Produire le fictif - Paris, Klincksieck 1982, p 118. (٣)

Lucien Dällenbach - Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme - seuil, (٤)
Paris 1977, p 152 .

A. Jefferson - The nouveau roman and the poetics of fiction - cambridge (٥)
University Press, 1980 - p 206

J. Ricardou - Le Nouveau Roman - ibid - p 203 - 204 . (٦)

ibid - p 50 (٧)

ibid - p 62 (٨)

L. Dällenbach. p 158- 174. (٩)

ibid. p 174. (١٠)

(١١) التصريف : " وهو أن يأتي المتكلم إلى معنى فيبرزه في عدة صور ، تارة بلفظ الاستعارة وطوراً بلفظ الإيجاز وأونة بلفظة الإزداف وحيناً بلفظ التخييل "، عن كتاب " البيان العربي " للدكتور بنوي طبالة - مكتبة الأنجلومصرية ، ط٢ ، ١٩٦٢ مطبعة الرسالة من ٢٢٩ .

J. Paul Martin - La condensation - Poétique No 26, seuil 1976, p 281. (١٢)

S. Freud - cinq leçons sur la psychanalyse - p 113. (١٣)

نقلاً عن جان بولمان - نويك (١٩٧٨ - ص ٣١).

J. Paul Martin - ibid - p 187. (١٤)

J. Ballemín - Noël - Psychanalyse et littérature - PUF, 1e ed. (١٥)

J. Bellemain - Noël - ibid - chapitre : Lire L'inconscient. (١٦)

J. Todorov : La rhétorique de Freud in, Théories du symbole - seuil, p 291. (١٧)



شعرية السواد
في كافوريات المتنبي

ميراث المتنبي

تتعلق عبارة " شعرية السواد " في هذا العنوان الفرعي بالمسلك الفني الذي سلكه المتنبى في التعامل مع منطى اللون الأسود والإخراج الشعري الخاص الذي أخرجه به في النصوص التي قالها في كافور الإخشيدي ، وفي نطاق التقاليد الثقافية والمعايير القيمة والجمالية التي كانت مسالدة حتى عصره ، والتقاليد الشعرية التي كان نصه يتحرك في إطارها .

ولئن كان هذا المظهر في شعرية المتنبى جزئياً ومحدوداً بمدونة بعينها فإنه صالح في تقديرنا **لتحليل مهارته الفنية** وتوضيح جانب من جوانبها الهامة ؛ ثم إنه شاهد بارز على إبداعه لم يقع الاهتمام به فيما نعلم . وهو إلى ذلك يمثل وجهاً من أوجه خطّة الخطاب الشعري عنده جديراً بكلّ اهتمام .

وإن اللون ظاهرة ثقافية محايدة لا يحددها في الوعي البشري ولا يعطيها معنى سوى العقل . وهو أيضاً ظاهرة ثقافية رمزيها ليمت كونيّة وإنما نسبية^(١) ، ومن ثمّ اختلفت دلالاتها وتباينت مواقف الشعوب منها . والعرب لأن لم تعكس لغتهم وثقافتهم ومخيلاتهم الاجتماعي نظرة سلبية خاصة إلى السواد فقد ظهر عندهم إزاءه شيء من التهجين والدلالة السالبة ؛ ذلك أنهم أطلقوا عبارة " الكلمة السوداء " على الكلمة القبيحة النابية أو الجارحة ، وكان من معاني " السواد " عندهم الوجع الذي يأخذ الكبد " وألقوا اسم " الأسود " على " الخبيث من الحيات ... " وهم - وإن لم يختصوا بمواقف عنصرية ، لاسيّما بعد الإسلام - فقد وشت ثقافتهم القديمة بنظرة دونية إلى الرقيق الأسود (العبيد والإماء)

وعرفوا شيئاً ممّا عرفته الشعوب القديمة غالباً من استنقاص سببه
سواد البشرة ، ممّا يظهر في تأدّي صنف من الصعاليك وتلقيبهم بلقب
" الأخرية " ^(١) ، ويبدو في أشعار الشعراء المتود ولخبارهم من أمثال
عقرة وسعيم عبد بني الحساس ونصيب بن رباح وغيرهم .

والمتنب البعيد في استنقاص العرب السمرة والسواد باعتباره
لوناً للبشرة وهوان حال السودان بينهم ^(٢) ، هو البيئة المشمسة الحارة
التي هي بيئتهم الأصلية والتي قلّ فيها البياض فاستحسن وامتدحت
رموزه وكثّر فيها السواد فاستقبح وقّمت رموزه : من هنا كان ظهور
"البياض" في شعر الحمد وظهور "السواد" في شعر الذمّ ، وكان المجال
"الطبيعي" لاستحسان البياض ورموزه شعر المدح وشعر الغزل
والمجال الطبيعي لاستقباح السواد شعر الهجاء ، ولهذا قال زهير بن أبي
سلمى في ممدوحه حصن بن حذيفة بن بدر :

وأبيض فليض يداؤ غمامة على منطقيه ما تقبّ فواضنه ^(٣)

وقال حسان بن ثابت في الضاسنة :

بيض الوجوه كريمة أحسابهم شمّ الكوف من الطراز الأول ^(٤)

... ثم قال المتنبي في سيف الدولة :

فلو خلق الناس من دهرهم لكتلوا للفلان وكلت للنهار... ^(٥)

ولهذا أيضاً قال الأعشى في وصف حسن من عشق :

من كل بيضاء مكورة لها بشر ناصع كالثلج ^(٦)

وقال عمر بن أبي ربيعة :

غراء عشي النظيرين بياضها حوراء في غفواء عيش معجب ^(٧)

... ثم قال المتنبي :

بيضاء تطمغ فيما تحت حلتها وعز ذلك مطلوباً إذا طلبنا^(٩)

ولهذا كله كان وجود البياض في شعر الحمد ووجود السواد في شعر الذم هو المألوف وكان عكس ذلك هو البدعة .

والمثال الوحيد البارز الذي نعرفه من امتداح السواد في الشعر العربي - قبل المتنبي - هو مثال الشاعر الأموي سعيد الدرامي ، وهو من شعراء الحجاز في القرن الهجري الأول وظرفائه . فقد جاء في خبر هذا الشاعر " أن تاجراً من أهل الكوفة قدم المدينة بخمر فباعها كلها وبقيت السواد منها فلم تنفق ، وكان صديقاً للدرامي فضكا ذلك إليه (...) فقال له : لا تهتم فإني سأنفقها لك حتى تبيعها أجمع ، ثم قال :

كل للمليحة في الخمار الأسود ماذا صنعت براهب متعبد ؟
قد كان شمر للصلاة ثياباً حتى وقت له بباب المنجد...

(...) وشاع في الناس (...) فلم يبق في المدينة ظريفة إلا ابتاعت خماراً أسود حتى نفذ ما كان مع العراقي منها^(١٠).

وينبغي أن نؤكد أن هذا الذي صنعه سعيد الدرامي إنما هو من باب الطُرف والفُوارد ومن أمثلة الطُرف والفكاهات ، وهو لهذا لا يُعد في اعتقادنا سبقاً بالنسبة إلى ما سنرى من صنيع المتنبي " بالسواد " في الكافوريات .

والأهم من هذا أن الخبر الذي أوردناه يضعنا مباشرة أمام إحدى المسائل الهامة في دراسة الشعر - وهي أنه عدول وابتداع - وأمام إحدى وظائفه البارزة وهي وظيفة التأثير في التصورات بحمل الإنسان على تغيير نظرته أو موقفه أو سلوكه ... وقد كان المتنبي تلم الوعي بهذه الوظيفة ، ساعياً إلى استغلالها في عمله الفني أيما سعي .

أما المجال الشعري الخاص الذي ظهرت فيه هذه الوظيفة - القائمة على التَمويه والخداع التخيلي - فهو القصائد التي قالها في كافور الإخشيدي : فقد أحسن فيها فنياً مادحاً وأحسن فيها فنياً هاجياً باستخدام معنى " السواد " ، وتشكل ذلك في شعره بصورتين متقابلتين . والظاهرة الأسلوبية اللافتة للانتباه في تعامل المتنبي فنياً مع اللون في الكافوريات هي أنه أحسن توظيفها في المدحيات أكثر بكثير مما فعل ذلك في الأهاجي ، بالرغم من أن مهمته الفنية في التعامل مع السواد أصعب في المدح منها في الهجاء ، أو ربما بسبب ذلك .

ولقد كانت شعرية السواد في الأهاجي الكافورية أضعف منها في المدحيات لأنها لم تكن موضوع بحث أسلوبى خاص بأخذ الشاعر به نفسه ، وذلك لأن الهجاء " بسواد " اللون معنى هجائي " جاهز " متواتر في الشعر العربي قبل المتنبي متوارد عليه من قبل غيره : وكانت نتيجة ذلك أن استخدمه المتنبي باعتباره " معنى شعرياً " من المعاني التي يتسع لها غرض الهجاء واستعمله في حشو القصيدة فحصب ، وجاء عنده ذلك على هيئة " نعت " باهت لكافور بأنه " أسود " وليس في هذا تعبيرية عالية كما هو واضح ، فقله :

ولسود مشفرة يصطفه يقال له : كنت بخر فنجى^(١١)

وقوله :

وبك لا تدري لوتك سورة من جهل لم قد صار ليخن سلفاً^(١٢)

وقوله :

من عظم الأسود المصطفى مكرمة ؟ كقومة البيض ؟ لم أبخرة صنيد^(١٣)

(...) هذه الأقوال ، وغيرها لم تزد على أن عيّرت كافوراً الأسود بأنه أسود .

أما الطراز العالي من الجودة فهو ما كان من استخدامه السواد في المدحيات ، لأنه حقق فيه عدولاً حاسماً عن المساند في الموقف الاجتماعي والثقافي وفي المؤلف الشعري على السواء ؛ وذلك بأن حوَّله من مجال الاستخدام المقبح إلى مجال الاستخدام المحسن ، ونقله من مقام المعنى الشعري إلى مقام المعين التمثيلي والمناخ التصويري العام الذي تُشتق منه موادّ التخيل المجرى وأصبعه ، واتخذ منه نظاماً للتمثيل الشعري في المدحية تتعلّق به موادّ المعجم والصورة معاً : فإذا نظرنا في مدحيته في كافور التي مطلعها " أغالب فيك الشوق والشوق أغلب..." استوفينا - منذ البداية وقبل المدح - قوله (مخاطباً نفسه) :

وعم للسلام أقول عندك من يد	تسبّر أن الماتوية تكسب
وقد ردى الأعداء تسري إليهم	وزرك فيه ذو الدلال المنخب

(...)

ويوم كنيل المثلين كمتة	زأب فيه الشمس لسان تغرب
وعني إلى أني أفر كفه	من الليل بالي بين جفنيه كوكب
وما فهم إلا كالمديق كيلة	وإن كثرت في عين من لا يهرب
إذا لم تشاهد غير حسن نسبته	وأضيقها ، فاعضن عطف مقب ^(١)

(...)

وهو قول قائم أساساً على جمالية السواد أنشأ ، فيه الشاعر القصيدة من بدايتها كوناً تمثيلاً أقام أركانه على امتداح الظلام وإعلاء شأن السواد ، وجعل موادّ التمثيل المحسن جميعها مشتقة منه : فقد انطلقت القصيدة بالإشادة بفضائل " الليل " و " الظلام " - قرين الممدوح - إشادة رفعا الشاعر من مقام الملاحظة الخاصة إلى مرتبة الفلسفية " بتكذيب " الماتوية " وهي فرقة فارسية تعتبر الليل قريناً للشر والنهار قريناً للخير وتنصرف للنور على الظلمة .

ثم قرن الليل بالسلامة وزينه بالعشق والوصال وجعله وقتاً

محبوباً منتظراً ، وكفى عن المير في الظلماء * باللعب * فأصيح على
السواد ألوان المرح والاعتباط النفسي ، وخيل - في الكلام المتعلق
بحصانه - أن لونه * أسود * بأن جعل المعنى في قوله : * أغر كأنه من
التلويح باق بين جفنيه كوكب * متردداً بين تأكيد وضوح الغرة والإيهاء
بسواد الفرس ، وهو إيهاء يختص اللون للسواد حتماً - في اعتقادنا -
لأنه مدعوم بدلالة البيت الأخير حيث أحوالت عبارة * شبياها * وما تعلق
بها على ترسيخ السواد لوناً في الفرس .

وهذه من المرات القليلة جداً التي وُصف فيها جواد في الشعر
العربي بأنه * أسود * واستحسن لذلك : لقد سبق أن قال عشرة عن
حصانه :

يدعون عشرة والزماخ كأنها **أشطان** بنر في لبان **الأدهم** ^(١٢)

ولكن * الدهمة * دون * السواد * ، ثم إن لعشرة سبباً خاصاً
دعاه إلى تحسين * الدهمة * هو لونه ونظرة الناس إليه . * وكذلك تشبهه
غرة الفرس الأدهم بالنجم أو الصبح ويجعل جسمه كالليل ، كما قال ابن
المعز :

جاء سليلاً من أب ولم **أدهم** مصقول قلام الجسم

قد منمرت جبهته بنجم

وكما قال كاتب المأمون (وهو عمرو بن مسعدة المتوفى حوالي
٢١٥هـ) يصف فرساً :

قد بعثنا بجواد **مثلة** لومن **ورام**
وجبهه صبح ولكن **سائر** للجسم **قلام**... ^(١٣)

وإنَّ تَلَفُّنَ المتنبي يتجاوز الوقوع على هذا المعنى الشعري النَّادر ، إلى تعميم المَوَاد على أشياء الشعر جميعها والبحث عن محاسنه في كل شيء أسود ، تم تنسيقها ببراعة فنية عالية واستغلالها للمبالغة غرضه : إنَّ الجديد حقاً هو أنَّ أبا الطَّيِّب قد بنى عالم هذه القصيدة الشعري كله على " المَوَاد " وأنَّها به تأثيلاً جعل أشياءها " جميلة " بسبب كونها " سوداء " لأنَّه يقدِّم بهذا الكلام كله لمدح كافور : وهو أمر له أهميته في تبين مظهر من مظاهر خصوصية الوحدة في القصيدة العربية وهي أنَّها وحدة " تمثيلية " (Figurative) أساساً .

وإذا نظرنا في مدحيتة الأخرى في كافور التي مطلعها : " مَنْ الجَاذِرُ في زِيِّ الأعراب ... ؟ " طالما الجَوُّ التمثيلي ذاته المتجسِّم في الرَّفْع من شأن المَوَاد وإضفاء أصبغة الحسن عليه ، وهو أمر يتكفَّل بإظهاره خاصة بيت النسيب الذي يقول فيه :

زُودَهُمْ وَسَوَادَ اللَّيْلِ يَنْتَفِخُ لِي وَكُنِّي بِبَاضِ الصَّبْحِ يَغْرِي بِي^(١٧)

حيث يجعل مَوَاد اللَّيْلِ " شفيفاً " في الحبِّ ويحمِّنه بالوصل ويجعل بياض الصَّبْحِ وأشيأً ذمياً ...

ولعمري على ذلك سائر المدحيات الكافورية بدءاً بأولها التي أعدها لمدحه وهو في طريقه إلى القسطنطينة وقال من مقدِّمتها (عن خيله):

تَمَنَّى بِلَايَةِ كُنَا وَالَّتِ الْهَمَّا نَقْتَنُّ بِهِ صَنْزَرَ الْجَزَا حَوَالِنَا
وَنَقْرُ مِنْ سَوَادِ صَوَاتِقِ فِي النَّجَى يَرَيْنَ بَعْدَ ذَلِكَ الشُّخُوصَ كُنَا هِيَا^(١٨)

فقرن المَوَاد بالصَّق ، وهو يصف عيون الخيل - مكنياً بصحة نظرها عن صحة نظره هو وقراره الصائب في التوجُّه إلى كافور - ثم زاد علاقة مَوَاد العين بصحة النَّظَر تدقيقاً ، في بيت التخلُّص من مقدِّمة

المدح إلى جوهره ، بأن انتقل من أسود العين إلى إنسانها - أي البؤبؤ - كناية عن كافور إذ قال :

فجاءت بنا إنسان عين زماتيه وغلت بياضاً خلفها ومالكها

وبذلك أي بتركيب المجاز (فجاءت بنا) على الكناية (إنسان عين...) على الاستعارة (عين الزمان) - انطلاقاً من حقيقة (عيون الخيل) - بنى المتنبي تخيلاً قوامه الإمعان في تحسين السواد بالإمعان في التوغل في دائرة السواد في العين ، وبالموازاة بين أسود عيون الخيل المهدى به إلى كافور وبين كافور أسود عين الزمان ... فانتشرت من ذلك دائرة من إشعاع الإيحاء كشفت مكانة كافور في العصر وجعلت السواد أهم مقومات هذه المكانة : فهو بؤبؤ الزمان . وإذا ذكرنا أن البؤبؤ أسود في كل عين - مهما كان لونها - وأنه هو مركز الإبصار أدركنا خطّة الشاعر التي أقامت " الرؤيا " - بجميع إيحاءاتها - على السواد وجعلت ما خلاه في العيون من دوائر البياض الغالبة لا قيمة لها إلا من حيث كونها حافّة به موجودة من أجله : فكان أوّل معاني المدح وأبرزها " قيمة " كافور إذا ما قيس بغيره في زماته .

أمّا الإجراء الفني التكميلي الذي استخدمه المتنبي في استغلال السواد في هذه القصيدة - بعد الموازنة بين إيجابية السواد لوناً لأعين الخيل وإيجابيته لوناً لكافور (عين الزمان) - فهو الموازنة بين سرى الخيل في رحلة المكان (من الشام إلى مصر) وسرى الشاعر في رحلة الزمان (من الماضي إلى عصر كافور) كي يراه : وهو قوله بعد ذلك :

فترى ما سرّنا في ظهور جنوبنا إلى عصره ، إلا نرجس تلتقيا...

هذا ما سمّيناه " شعرية السواد " في كافوريات المتنبي وحلّناه ، فأولّفنا على مظهر دال دلالة بليغة على جانب من جوانب إبداع هذا الشاعر وسرّ من أسرار صناعته وسبب من أسباب حداثة .

الهوامش

- (١) راجع : A. Boukhalil : " Culture et Société " - Publications de l'Université de Tunis . 1978; 73.
- (٢) و" للغراب " في الثقافة العربية وفي الشعر القديم دلالة معروفة ورمزية موحية .
- (٣) قلنا على هذا أمور في الشعر كثيرة من بينها قول صرو بن شمس الأسدي (ت. ٣٠هـ) عن أبيه عرار ، وكان أسود لأنه ابن أمة فكانت زوجة أبيه تحبّه بذلك :
- وإن صرراً إن يكسن حسراً وانسج فبقي لحبّ الجنون ذا المنكب الضم
- " الأخشي " . دار الثقافة بيروت ١٩٨٢ . 184/XI .
- (٤) ديوان زهير - طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٨ - ص ٩١ .
- (٥) الديوان - شرح الأبرقاني - طبعة دار الأندلس - بيروت - ص ٣٦٦
- (٦) الديوان - ١٩٨/II
- (٧) الديوان - شرح محمد حسين مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٠ ص ١٧
- (٨) الديوان - تحقيق محيي الدين عبد الحميد - طبعة دار الأندلس - بيروت دت. ص ١١٩
- (٩) الديوان : ٢٣٩/I
- (١٠) أبو الفرج الأصبهاني : " الأخشي " . طبعة دار الثقافة - بيروت ١٩٨٢ . ١٥/II .
- (١١) الديوان : ١٦٧/I .
- (١٢) المصدر السابق ١٢٣/IV .
- (١٣) نفسه - ١٤٥/II
- (١٤) نفسه : ٣٠١/I وما بعدها .
- (١٥) الديوان دار مكتبة الحياة - بيروت . ١٩٨١ ص ١٩٤
- (١٦) هذلقاهر الجرجاني : " أسرار البلاغة " - تحقيق ريتزر . ط٢ - دار المسيرة - بيروت ص ١٩٢ . ص ١٥٧ .
- (١٧) الديوان . ٢٩٠/I .
- (١٨) المصدر السابق : ٣٨٦/IV .

* * *

تشكيل المكان
في الرواية النسوية
السعودية

معجب العدوانى

تسعى الرواية السعودية الحديثة إلى أن تتشكل بصورة يغلب عليها طابع الجدوة والبعد عن التناولات الهشة التي التصمت بها بعض الأعمال في فترات سابقة ؛ الأمر الذي أدى إلى بعد هذه الأعمال عن التواصل والتفاعل في الساحة العربية ، في حين بلغ النص الروائي حالياً درجة متميزة في الأوساط الثقافية العربية ، حيث بدأ تميزه النوعي وتعددية الاتجاهات فيه من خلال أعمال سرديّة مقدّمة من " غازي القصيبي " و " تركي الحمد " و " رجاء عالم " وغيرهم .

وقد مثلت الأعمال النسوية نسبة لا بأس بها من مجموع الأعمال ، حيث بلغت ما يزيد على سبعة وعشرين عملاً روائياً ، ارتفعت في مجموعها إلى المكان كبنية لها خصوصيتها المنفردة في النص الروائي ، إلا أن بعض هذه الأعمال قد تميز في توظيفه لتلك الخصوصية واستثمارها كمادة لها أبعادها المتشابهة .

من هنا كان اختيارنا للجسد الروائي التالي :

(١) رباط الولايا لهند باغفار .

(٢) اللّغة لسليمة دهنوري .

(٣) آدم يا سيدي لأمل شطا .

(٤) مصري يا رقيب لرجاء عالم .

ولا يعني اختيار هذه الأعمال تفوقها النوعي قدر ما يشي ذلك بمناسبتها التامة لموضوع يمكن وصفه بأنه حيوي وفعال في السرد ،

حيث تبدو الحاجة ماسة أحياناً إلى التعرف على خصائص المكان وعلاقاته المتشكّلة نصياً في الرواية النسوية السعودية ، كما لا يعني ذلك الاختصار على هذه الأعمال فحسب ، بل قد يمتد هذا التناول أحياناً إلى أعمال لم تسبق الإشارة إليها .

ومن البدهي أن تطفو التمازلات القالية التي تنبثق عن محاولة معالجة هذه الأعمال والحوار معها :

لماذا اختيار مكون سردي كالمكان في هذه الأعمال النسوية ؟ ولماذا إهمال المكونات السردية الأخرى التي يحفل بها النص الروائي كالزمن والشخصية وزاوية الرؤية ؟.

سيكون تلمسنا لإجابة هذه الأسئلة نابعاً من السعي وراء محاولة استقصاء لذلك المكون السردى المهم في النص ، فاستهداف المكان كمطلق أولي للدراسة النقدية في الأعمال الروائية النسوية سيكون بلا شك مدخلاً مناسباً للسعي وراء فتح آفاق هذه الأعمال الروائية واستنطاقها ، ولعل ذلك يتم عبر استحضار العلاقات المهمة التي تصل المكان ببقية العناصر السردية الأخرى ، بل قد يتمسك المكان وتصل سطوته حد التهميش لبقية المكونات السردية ولاسيما في نصوص سردية نسوية كتلك ؛ إذ تؤمس على المكان جوانب كثيرة لعل أبرزها : علاقة الذات الفاعلة بالمكان كمكون يسهم في تشكيل هذه الذات قدر إسهامها في تشكيله .

وسنرمي هنا إلى البعد عن تلك الثنائيات المكانية التي طالما اهتم بها الباحثون في إطار تناول ثنائياته كجذليات متناقضة داخل النص الروائي ، ساعين إلى أن نعد إلى تركيب شكل تكاملي لذلك المكون ربما يطرح تصوراً عاماً عن أبعديته وأزمته في الرواية النسوية السعودية بوصفها نصاً واحداً يسعى إلى استقلاليته وتمييزه ؛ ويطرح تصوراتهِ الشعرية الجديدة إلى حد ما حول المكان وجمالياته .

ولذا ستكون معارفتنا لهذه الأعمال منطلقاً من المكان السردي في الجسد الروائي المقترح بوصفه لوحة متضمنة ثلاثة أبعاد مكانية توشك أن تشمل الرواية النسوية ، وهذه الأبعاد هي : المكان المنفي ، والمكان المغلق ، والمكان الأسطوري ، مع مراعاة اختلاف الاتجاهات الفنية التي تتشكل بها الأبعاد الثلاثة ، حينئذ يمكن أن تسدج بقوة الأعمال السعودية النسوية ضمن هذه الأمكنة الثلاثة .

المكان المنفي

في روايتها التي بعنوان (رباط الولايا) تحرص هند باغفار على أن تكون روايتها استقطاباً لشخصيات منفية في مكان منفي ، وهي محاولة جادة لتأصيل التراث الشعبي الحجازي من خلال العناصر المتنوعة التي وظفت في الرواية ، ومن أبرز العناصر المجسدة لأبعدية المكان المنفي في هذا العمل :

* العنوان

(الرباط) هذه المفردة التي تنشط دلالاتها وتنوع في اللغة العربية فترباط في الأصل : الإقامة على جهاد العدو بالحرب ، ما تشد به القرية والذابة وغيرهما .. والرباط الفؤاد كأن الجسم ربط به .. المواظبة على الأمر ، ويقضي ذلك كله إلى دلالات الرثابة والملازمة والإغلاق ، والرباط كعنوان للرواية يقصد به - كما تحدده الكاتبة في القوائم الملحقة بعملها السردي - " المسكن الذي يقدم مجاًناً لمجموعة من السيدات المحتاجات ، وقديماً كان يقدم من قبل المقتدرين من الناس ، وكثيراً ما كانت تخصص هذه الأربطة كأوقاف لصالح الولايا " (١).

ويتوضع الرباط في النص كفضاء رمزي يعد الأنسب لاحتضان الأشياء قبل الذوات ويؤطر تلك الموروثات مجتمعة حين تحاصر مظاهر العصر الحديث هذه العناصر مجتمعة ، وتقوم بتهميشها وإغفالها ، وقد تم تعالق هذه الأشياء اللامركزية بالإنسان الذي أقصاه المجتمع ، ولهذا ارتضى الرباط موقعاً له .

ولا شك أن تناول المكان المهمش والمنفي الذي تستتبت فيه الشخصيات النسوية المهمشة وذات السلطة المتلاشية في المجتمع يلغضي بنا إلى تناول كثير من العلاقات المتنامية بين الرباط وأولئك النسوة يتحولن إلى شخوص روائية ، إلى جانب علاقات المكان بالأمكنة الأخرى التي تعد مرتعاً مثالياً يمكن المجتمع من إقصاء بعض أفراد المهمشين كالمستشفيات المختصة بالبرص والجنون .

* علاقة الذوات بالمكان السردية

تبدو علاقات الذوات وهي في الإطار السردية في وضع أقرب إلى الاختناق ومن ثم التلاشي وإن حاولت التطفل على أحلام الماضي والتمركز حوله ، عبر استرجاع الذكريات - ولاسيما ما يتصل بالعمل والإنتاج - أما الذكريات المتصلة بالعلاقات الإنسانية فهي تشكل خيطاً واهناً في الرواية ، فالمكان هنا لا يدعم إشعالها ولا يزيد لهيبها لعدم ارتباطه المباشر بفترة سابقة لدى هذه الذوات ، فهو مكان طارئ على الشخوص يفتح حريتها التخيلية كلما أرادت البوح بأسرارها ، كما يمنح حرية الحركة ، فهو أشبه بالسجن أو المصححة مع الفارق الكبير الذي يعطي فرصة الانطلاق ومنح الحرية المفقودة لنزلاء السجن أو المستشفى ، ولنا أن نستعيد مقولة لغاستون باشلار " الذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أصبحت أوضح " (١) . الذكريات هنا لا تتصل

بالمكان / الرباط بل تجد تحليقها خارج الرباط بوصفه مكاناً عازلاً ومعزولاً في آن : إنه عازل للذوات حين لا يمنحها لذة ملامسة الذكريات، وهو معزول عن كل ما هو جديد وحضاري وحديث ، بل يكاد يقيم الخصومة مع هذه المظاهر .

ومن حيث التكتية المردية ظل الرباط ذلك المكون المردى الذي يلقي بظلاله السوداء على كافة المكونات الأخرى ، لتبدو الذوات عاجزة هنا عن الحركة ومجاراة تلك التغيرات الطارئة على المجتمع حينما يطغى المكان على فعلها وتبدأ في محاولة التعايش والانسجام فيما بينها فحسب * لأن المكان هو كل شيء ، فالزمن يتضاعف لتتوقف استمراريته وحركته فالذوات هنا تعجز عن معايشة الزمن وتبدأ علاقتها بالمكان^(٣).

تبدو علاقة الرباط مع النساء كـ (بشرى) و(زينب) و(نور) و(أسما) و(حفصة) و(زين) علاقة احتضال أمومي ، إنها علاقة تشبه صورة الرحم للجنين ، ليكون الرباط ذلك المكان الذي يمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن متاعب الحياة وضجيجها المستمر بعد أن أفقد المجتمع هؤلاء النسوة أعمالهن القديمة نتيجة العجز والهرم والمرض ، فبشرى التي كانت تعمل طبخة * ياما أكلت نص أهل البلد من صيادية ومشرمل ...*، وزينب * أحسن قهوجية في البلد^(٤).

ونور التي تعمل * زفافة تنص العرائس *، أما أسما فكانت تقف في الجوازات والعزائم وتشيل العبي وتكتب أسماء الحريم عليها^(٥). وبانعدام فعل الإنتاج والعمل لدى أولئك النسوة يصبح الرباط المكان الأنسب للنزلهن ، ليتحولن إلى كائنات غير فعالة تنتظر الفعل من زاوية خارجية ، كما يعشن حياتهن في أحلام (خارج الرباط) وقد يكون ذلك الفعل مد يد العون من (الجمعية الخيرية) - كما أرادت الكاتبة - حيث

تعتقد بعض عضواتها حواراً معهن ويقضي الحوار بلا شك إلى تفوق للجيل الجديد ، بما يحمله من إمكانيات حديثة ، وتبدأ التسوية في الانجراف نحو التيار الذي يحمل لواءه عضوات الجمعية . فأما التيار المخالف فكثيراً ما يصاب بنكسة أو هزيمة كما في محاولة علاج المريضة بالماء والمسكر ينتج عنها ازدياد المرض والولم والتفريع لتلك المحاولة البدائية .

• علاقة الرباط بالمدينة

وتأتي علاقة الرباط بالمدينة كعلاقة هامش بالمركز لا جدوى منها ، لإقامة مكان في النص لابد أن تحوي ولو ضمناً الإشارة إلى مكان آخر ، وهو ما يمكن وصفه **بالمكان** الغائب الذي أشار إليه أحد الباحثين بقوله " في البعد الآخر للمكان ونعني به البعد المخفي أو البعد الجدلي نعثر على قيمة جديدة لغايبته فبالضرورة يحذف النص المعطن نصاً آخر ، وعندما يعتمد الكاتب مكاناً ما يلغي مكاناً آخر بالقصدية نفسها^(١) .

الرباط وإن توسط المدينة وتمركز في داخلها إلا أنه يظل مركزاً عديم الفعالية ليحول إلى هامشية المكان ، حيث يبدو من الممكن الاستغناء عنه ، وربما تميز الرباط بهذه الميزة عن مصحات البرص والجنون التي كانت تتمركز - كما أشار إلى ذلك ميشيل فوكو - في مداخل المدن ، والهدف من ذلك العزل هو جعلهم تحت نظر المجتمع وسلطته ، ومع أن العزل مفروض على نزلاء المصحة إلا أنه هنا في الرباط عزل اختياري / إجباري يرمز إلى رغبة في الهروب من قسوة المجتمع الحديث واستلابه الإنسان ، كما أنه المكان الوحيد الذي لا توصل أبوابه أمام هذه الفئات في المجتمع ، إنه الحياة الجديدة في ظل

(رابط) يقيد الإنسان ويشد وثاقه ويفقده كثيراً من القيم التي قضى زهرة عمره في تتبعها .

ولذا نجد التعاون والألفة تصل بين شخصيات الرواية التي تعيش في مجتمع مخالف تماماً لأجواء المجتمع الخارجي الذي تسود فيه روح التفكك والانقسام بين أفرادهِ ولذا فلا مندوحة من " النظر إلى المكان هنا بوصفه نظاماً اجتماعياً اقتصادياً عاطفياً تنظم فيه العلاقات البشرية في هذه المجالات " (٧).

يبدو الرابط هو المكان الوحيد الذي يسمح بإقامة العلاقات بين شخوصه ، ولو افترضنا مكاناً آخر لما وجدنا تلك العلاقة القائمة على الألفة والمودة ، بل ستتحول العلاقات الإنسانية الحميمة العنصرية في الرابط مع غيرها من (أشلاء الماضي) إلى علاقات تقوم على المنفعة والبالدة ، ولذا قال بودلير في القصر لا مكان للألفة

فالرواية تستبعد هذه العلاقات العاطفية المرتكزة على الثنائية المعتادة : رجل / امرأة لتؤسس لعلاقات من نوع آخر امرأة / امرأة ، غير أن العلاقات لا تعني التأسيس لمكان أنثوي قائم بذاته ولا لمفهوم أنثوي يرفض أشكال العلاقات القائمة بين الرجل والمرأة المبنية على العاطفة والمعاشرة ، على الرغم من محاولة التأنيث اللغوية كما في حالة الأسماء اللاحقة التي تصير شخصيات الرواية على إلحاق تاء التأنيث بها " كلهم حرف الهاء في أسمائكم ... كل الحريم التي في البلد يزودوا حرف الهاء في أسماء عيلتهم " (٨)، فأولئك النساء طالما عشن حالة من استنفاذ الماضي من خلال ذكرياته المختلفة ، كما أنهن لم يخرتن بأنفسهن الإقامة في هذه الجزيرة كجزيرة نساء مفترضة إلا بعد أن أوصد المجتمع أبوابه في وجوههن عبر استغنائهن عن خدماتهن المتنوعة والاستعاضة عنهن بالفنادق والمقاهي الحديثة بوصفها المكان المناهض

للرباط الذي أطر الذوات بعد أن نفقتهما الفنادق والمقاهي ، وهو ما يرد في إحدى مقولاتهن " وجاءت الفنادق والخدم وأغفوا الناس عنا ... " ^(٩) . ويتوازي مع ذلك وصفات الطب الشعبي (البلدي) القديمة السائدة في المجتمع وثقافات نصية تضع ذلك القديم مقابل الجديد . وتسعى إلى تبدير الوصفات عبر خطوات متعددة .

* الفضاء النصي للرواية

إذا كان الرباط قد انعكس بشتى علاقاته القائمة على الإنسان فقد أسهمت أجواؤه السوداوية والمغلقة في التأثير شكلياً على الفضاء النصي للرواية ويبدو ذلك جلياً في هذه اللغة المستخدمة في حوارات النص التي احتاجت الكاتبة فيها إلى فك الإغلاق عنها بتخصيص معجم للغة الشعبية تزيد صفحاته على المستكن (يعادل ثلث حجم الرواية تقريباً) فاللهجة الحجازية التي سادت لغة الحوار التي أسست عليها الرواية ، بدت هذه اللغة المقابلة لعالم المحسوسات في الرواية أولاً ، إلى جانب كونها الموازي المباشر للغة الفصحى ، وهي لغة ممزوجة بالأهازيج الشعبية المتنوعة والحكايات الشفاهية المستندة على الموروث الشعبي التي تخللت الرواية .

إن تأطير صفحات الرواية بإطار مزخرف تحشد فيه الحوارات المكتوبة بلهجة حجازية يتوازي موقع فضائلها النصي مع موقع أولئك النسوة من المجتمع حين تتمكن منهن لغة الإقصاء والتهميش فلا عجب أن يطالبن عضوة الجمعية الخيرية بالحديث معهن بنفس اللغة بعيداً عن اللغة الفصحى لغة المركز لغة المجتمع الخارجي " ... يا أمي لا تهرجي بالنحوي احنا والله نفهم بالعربي حقاً " ^(١٠) .

* الصور بوصفها نصوصاً موازية

إلى جانب ذلك تتناثر الصور (الفوتوغرافية) العديدة كشكل تعبري يضاف إلى النص ، وتضمها جميعاً موضوعاً القدم والبلى ، وهي تشكل حيزاً كبيراً في النص إذ تتعالتق مع المظهرين السابقين لا للتضافر فحسب بل لإثراء الدلالات النصية .

ومن الغريب أن تتخذ أغلب الصور المرفقة بالصل طابع الإغلاقي، ابتداءً من تلك الصور التي ترصد مهنين اثنين : أحدهما لرباط الصوماليين ، والآخر لرباط الولايا (المقاطيع) .

وتتساق منظومة من الصور تتواري دلاليًا مع المكان المغلق ، حيث نجد أغلب الصور إذا استثنينا عدداً لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة يخالف هذه الدلالة ، وتتواتر هذه الصور المسائرة لنظام الرواية القائم على النفي والتهميش كما يلي :

خزانة حديد ، علبة ترصص بهما السجائر ، لعبة الصناديق الخشبية ، لعبة الشبرية (وهي ذات شكل مطبق) ، مسجل (لكنه من النوع القديم وله غطاء) ، ملابس داخلية قديمة ، حقيبة يد تستخدم لحفظ الأوراق ، صندوق يعود صنعه إلى أكثر من سبعين عاماً .

ولا شك أن تساوق مسار الرواية مع مسار الصور المرفقة قد ولد استثماراً جيداً لعنصر المكان المغلق والمرتج في العمل برمته ، لكن هذا الاستثمار الذي يبدو جيداً وواعياً للعبة المكان في الصل : لا يتواري إطلاقاً مع بقية المكونات السردية الأخرى .

المكان المغلق

تتجذر آلية الإغلاقي التي شملها البعد الأول في الأعمال الروائية

النسوية في عمل روائي ثان لسوى دمنهوري بعنوان (اللغة) لكن هذا التجذر يتبلور في شكل آخر قد يكون مختلفاً عن الإغلاق الذي يتبدى على مستوى البنية المكانيّة في رواية (رباط الولايا) ، أما في (اللغة) فيتخذ الإغلاق مساراً آخر ؛ مع أن المكان يوشك أن ينفث في العمل إلا أن اللغة توشك أن تسهم في إغلاقه من خلال ذلك الدور الذي تلعبه اللغة في ملء الفضاءات الروائيّة فيها ليصبح المكان مقروناً غالباً في العمل بمكونين يبدو عليهما التضاد إلا أنّهما مكملان لبعضهما : الصمت أو الفوضى . وقد وظفا في ظل تقنية الضوء التي استخدمت في العمل بشكل متواتر .

يأتي دور هذين العنصرين في ملء المكان ، ومن ثم اختناقه وإغلاقه ، لتتحول المدينة إلى (رباط) من نوع جديد ؛ يمارس قمعاً للذوات الكائنة فيه ، وتكرر **موضوعة الصمت المتصلة** بالمكان بصورة تكاد تستعيد لنا ذلك المشهد الصامت والسّاكن حين الدخول إلى مدينة مهجورة فيعم الصمت ويسود المكان ، فالعبارات المكرورة توحى لنا بنوع من التعلّق مع سلطة الصمت والسكون على فضاءات الرواية ، فالعبارات الواردة في العمل تضع في أفق المتلقي ذلك المشهد نحو :

" الصمت يغلف المكان - الصمت يغلف المكان - السكون يطغى لوهلة السكون يعم المكان " (١١).

لا يكتفي العمل الروائي هنا بتلك التعبيرات المكرورة التي تهيمن على الرواية ، ولكنها تصارع إلى استخدام آلية أخرى تدعم هذه الرؤية لتبشّر من أهمية الضوء كعامل مساعد لا يمكن أن يستغنى عنه في الوصف الروائي ، حيث يتبدى الأكثر الكبير للعبارات في إظهار الجوانب المناسبة من المكان ، فتدعم تقنية الضوء المستخدمة في العمل ذلك الإغلاق حيث يتحقق بتعميم الظلمة جانباً من ذلك التشكيل المتمم للمكان فتتبلور العلاقة مع مراد العمل " الحوائيت مقلقة ، لا توجد مارة ، مارة

فرعي شديد الحكة ، أرض مبللة - الشوارع تكاد تكون خالية ،
الطرق مظلمة - المصابيح تزداد ذبولاً كلما توغل في ذلك المكان ،
فتجعله أكثر سكوناً ووحشة^(١٧).

وقد تكون الرؤية من منظور واحد يتماهى فيها السارد مع البطل
حين تكون الرؤيتان خاضعتين للكثافة الضوئية نفسها ، وذلك نحو "شبح
امراة تركن في زاوية ، السكون يحيطها"^(١٨).

وتتفاوت درجات كثافة الضوء في المكان عبر هذه المجازات
التي تترى في العمل " خطوط الليل تقترب ... تتمدد ... تبتلع كل الأشياء
- يفرش الليل ملاعقه الموداء ، يغطي كل الأضواء - الدنيا ترتدي
وشاحها الأسود"^(١٩).

وقد تتجدد في العمل **هذه الالية في استخدام الضوء** ، وذلك من
خلال توظيف التحولات الفصلية كما يرد في الرواية " الشتاء يقرع أبواب
المدينة ، ترعد السماء ، البرق يرسم خطوطه غير الثابتة من مكان إلى
مكان - فجأة تسود الغيوم الهواء بارد .. الرعد نذير بهطول
الأمطار ".

" الأمطار مازالت غزيرة وكثيفة " " سحابة كبيرة تظلل المنطقة ،
الغيوم تملأ السماء"^(٢٠).

وتدل تلك المقطعات من العمل على إصرار السارد على إغلاق
المكان ، وربما تجلّى هذا الإغلاق عبر تصور ينطلق من اعتباره فراغاً ،
يغلب عليه السارد الصمت والسواد ، وذلك لإضفاء النزعة التي حاول
العمل أن يؤصلها من خلال رحلة العودة إلى شامل وهي ما يمكن وصفها
بأنها انطلاق مرحلة (اللغة) ومنتهاها ، لذا كان اللون الأسود كنون
يطغى على العمل ، عبر فضاءات الضوم والمواقف الحزينة ، فالظلام

واللون الأسود متلازمان في رحلة للخوف ومحاولة المبرر التي قام بها شامل لاستكشاف ماضيه (مرحلة الطفولة) بعد عودته إلى مدينته .

وبينما يستثمر العمل عنصر الصمت لملء المكان ، يمارس ذلك العنصر الآلية نفسها مع عنصر الفوضى التي تخترق جدران الصمت ، والتي سرعان ما تتحول إلى صمت كثيف أشبه بتلك الظلمات السوداء في زوايا الأمكنة المختلفة في العمل .

ومثلما تتعدد العبارات المكررة التي تشير إلى سلطة الصمت والمكون في إغلاق المكان تتعدد أيضاً في العمل تلك العبارات المكررة التي تشير إلى الفوضى بوصفها عنصراً متعلقاً بالمكان ، وكأنها البديل الأمثل لاطلاقة اختراقات لسكون المكان ، أو لنقل إنها من جانب آخر تشير إلى تحريك فعل السرود بتنامي عبارات مثل " الضجة تملأ المكان " - " الضجيج يملأ المكان " - " ضجيج يملأ المكان " - " صراخ وبكاء يملأ المكان " - " صوت عراك يملأ المكان " (١١).

وحيث تتكرر هذه العبارات لكسر حاجز الصمت المطبق على جوانب الأمكنة في العمل الروائي ، فإنها تبدو وكأنها فترة استرواح لاثبت أن تصل إلى الذروة ، فالخروج عن الصمت لا يتحقق إلا بتلك الفوضى والضجيج المتكرر في العمل . وقد أدى ذلك بدوره إلى انعكاسات طاغية على شخوص الرواية ، حين يتحول المكان إلى شكل آخر من أشكال الإغلاق ، بل هو أشد تأثيراً على شخوصه من (الرباط) ، فالشخصيات في رواية (اللغة) تعيش سجنًا يتدرج من الطائفة ذات الحيز المغلق والمظلم كما تشير الرواية ، إلى مكان مغلق لغوياً يتبدى دور الراوي في إحكام تفاصيله ومن ثم مكان مشوه يصعب تحديد ملامحه .

إنها شخصيات تعيش ظلمة حالكة فـ (شامل) الشخصية

المحورية في الرواية كثيراً ما يشعر بالاختناق ولذا فهو يجوب الشوارع شاردأ لا يعلم إلى أين يتجه ، وكثيراً ما كانت لمحات الحزن تطلو وجهه ، وتتجلى انعكاسات المكان في أبرز صورها معه حين ' يكون ذهنه شاردأ، وتلكلده محصوراً في دائرة مغلقة' (١٧)، وهو يعايش آلامه حين (يغض عينيه ، يقوس مع الألم مع لقر ذلك البيت المبتور والمبهم في ذاكرته) ليعيش شامل في مرحلتين متصلتين من الإبهام : إبهام المكان وما يستتبع ذلك من إغلاقه بالليل البهيم ، وإبهام الذاكرة التي تعجز عن تحديد المكان .

إن المكان هنا موضوع البحث لـ ' شامل ' يتراوح بين البيت الصغير أو الكوخ (يقف شامل أمام الكوخ الصغير متأملاً) ولعل تحويل البيت إلى كوخ هنا يحيلنا إلى تلك النزعة الأسطورية التي تتكثر بها مفردة (الكوخ) ؛ كما أن قيمة **توظيفها هنا** تنبعث من ملامعتها الدلالية المناسبة للمكان المغلق والمعتزل ' الكوخ يتحول إلى عزلة مركزة ، لأنه في أرض الأساطير لا يوجد كوخ مجاور' (١٨).

أما بقية شخوص القصة فيسيطر عليهم ذلك الملمح المتعالي بشخصية شامل من جانب ، والمتصل بأزمة المكان في العمل من جانب آخر ، فـ ' شروق ' كثيراً ما تحس بالاختناق يزهق روحها ، وبآلام حادة في الصدر ، كما أن عبارة مكرورة كـ (الحزن يملؤها) تهمش دور الذات لتنتقلها إلى أوعية تظل موازية للمكان في العمل إن لم تكن متأثرة به ، ولعل أبرز لوحة رسمت ذلك في الرواية هذه العبارة التي ينقلها الراوي عن (شروق) ويصفها بهذه الصفات التي يمكن عدها مجموعاً لوصف تفصيلات المكان في العمل ، التي انطلق منها العمل في وصف تجلياته ، حيث اعتماد عناصر السواد والجفاف والشتاء ، وهي الآليات التي عرضنا لها آنفاً ، فالتحولات المكانية السابقة تنعكس على شخصية الأثلى التي تعد من أهم شخوص السرد عبر تحويلها من لواقم مكانية

حقيقية إلى تعبيرات مجازية تتصل بالأرض وكأنها المواقف المباشرة للأكثر " حولت أخضرها جفافاً ، وماءها يابساً ، وسماؤها سواداً حالكاً ، حياتها كلها أصبحت شتاءً دائماً ، وعواصف رعدية من الأحزان لا تشفع ولا ترحم " (١٩).

ويتكرر مثل هذا المظهر في تظليل الراوي للون الأسود فيصف به إحدى الشخصيات الهاسشية في الرواية ، وذلك بصبغه للزوات بصبغة المكان الروائي (رجل يقف أمامه أسمر اللون ، قائم ، يرتدي ثوباً أسود).

أما طارق فهو شكل مقارب لبقية الشخصيات الأخرى ، طارق قلق مرتبك ، ينهض من مكان إلى آخر .

تصل ذروة العمل الروائي (اللغة) إلى بؤرتين للمكان يتحرك السرد في إطارهما ، وتكون شخصية " شامل " الشخصية التي تنهض بذلك العباء : البيت ، الصندوق .

ويتفق كلاهما في دلالاته المتصلة بالعزلة والسرية للقائمة ، إلى جانب كونهما مغلقتين ، فالبيت مقفل يحمل أسراراً وذكريات شامل ويكون محور بحثه ، أما الصندوق الأسود الذي يحتفظ به زوج " شروق " ومع أنه لا يشكل محوراً للبحث لدى شروق التي يظل همها أن تصل إلى شامل ، وتتخلص من الزوج إلا أنه يبدو حاملاً لأسرار كثيرة تنكشف مع فتح الصندوق الأسود ، وما كانت دلالة اللون الأسود هنا إلا لأنه اللون الملائم لإخفاء الأسرار ، إن اللون الأسود الذي وصف به الصندوق يظل متوازياً بصورة أوضح مع لون الأمكنة التي أسدل الراوي عليها صبغة السواد نتيجة الوصف المتصل بالظلام البهيم ، والأمطار الرعدية .

ولعل من الأنسب أن نعود إلى ذلك التشكيل المكاني في العمل الروائي السابق (رباط الولايا) حيث نجد للصندوق أيضاً بؤرة مكانيّة

ترمي بظلالها على السرد ، وما يثيره الصندوق - نفسياً - من السرية المصطنعة ، والتوق الشديد إلى كشف ما فيه .

وتتجلى تلك المتوازيات عن تناغم تام مع عنوان الرواية (اللغة) الذي تبدو مناسبتها بالإغراق في هذه الإشارات ، التي تتصل بالمكان أولاً والشخص ثانياً .

ويبدو ذلك الترابط بين شؤم المكان وسوداويته وما يلحق بشخصه من أضرار عنصراً مهماً في فلسفة المكان المتصلة بالثقافة العربي .

في روايتها الحديثة التي بعنوان (آدم يا سيدي) تأبى الكاتبة " أمل شطا " إلا أن تستثمر المكان كنص مواز ، يطل علينا من الغلاف الخارجي للرواية فحسب ، ويمثل ذلك النص الموازي في هذه اللوحة التي يتعاقب فيها البر والبحر والجو في ساعة غروب الشمس ، ويبدو أن الكاتبة قد اكتفت بهذه اللوحة المفتوحة لتفلق عملها من الداخل. يمكن عد المكان في رواية (آدم ... يا سيدي) عنصراً مغلقاً في بنية الشكل التي قام عليها العمل ، حينما تنتشر فيه تلك النبوة الوعظية المتواترة التي ترد أحياناً كثيرة بصوت الراوي ، أو صوت أحد شخصو القص .

ذلك الهاجس الذي قامت عليه رواية (آدم ... يا سيدي) قد أسهم بصورة أو بأخرى في تقليص فاعلية المكان الروائي ، ومن ثم نفيه وإغلقه -- إن صح التعبير -- خارج العمل الروائي ليتقلص في نص مواز تمثله هذه اللوحة متعددة الأبعاد ، التي يجد متلقي النص متعته في تأملها ومحاولة ربطها بالنص الأساسي ، كما أن العنوان مقع بهذه الدلالات الحيوية الجاذبة ، وهي التي يبدو فيها غلبة الشخصية وتعالقها مع الراوي ، وربما أوحى ذلك بمسار القص بشكل عام الذي يغلب ذلك

الجانب على المكان ، ويظل القص مقتصداً في تناول الأمكنة الروائية ، فضلاً عن تناولها بالتفصيلات الداخلية ، وتدور حلقة الأمكنة الواردة في عمل روائي كهذا في إطار الأمكنة الرتبية حيث يبدو أثرها بالغ الضعف في التحكم بمسار الحدث ، ذلك الحدث الذي يعطي عنائه للمصائب والحادثة تلي الأخرى ، إلى جانب انصراف السرد - في كثير من الأحيان - بقص أحداث تبدو علائقها بالمسار الأساسي في العمل واهية تماماً.

ومن الأمكنة ذات الأثر الضعيف في العمل البيت والمدرسة التي تشير إليها الرواية بصورة مقتضبة " ضج البيت النماء ، وماج الطريق بالرجال ، وغصت القلوب بالأحزان ^(٢٠) ، كما أن التعبيرات المجازية الكثيرة التي عبرت عن المكان توحي أن تعطي دلالة كبيرة على أزمة المكان في العمل بصورة خاصة ، أو على مستوى الإنتاج الروائي المكتوب بأقلام نسوية ، ومن هنا أثرنا هذا العمل لتمثيل البعد الثاني من أبعاد المكان في الرواية النسوية السعودية ، وذلك لأهمية هذا البعد في الاتجاه الروائي السائد حالياً .

المكان الأسطوري

البعد الثالث الذي تضمنته لوحة المكان في الرواية النسوية هو البعد الأسطوري الذي حرصت عليه " رجاء عالم " في عملها الأخيرين (طريق الحرير) و(مصرى يا رقيب) ، وإن كان العمل الثاني قد تجلى مبالغاً في أسطورة الفضاءات المتصلة بالقص .

يبرز الفضاء الأسطوري (وادي عقر) في ذلك العمل من خلال بناء الراوي فيه لذلك النموذج الخيالي البحث ، والبعيد عن الفضاءات المحسوسة ، هذه الفضاءات التي لا يمكن للفرد إدراكها حسيّاً ، ويتميز ذلك الفضاء الأسطوري في القص باتسجابه وتماسكه عبر تفعيل آليتين

يبدو دورهما الفعال في تشكيل العمل بصورته التهادنية ، وهما العنقدة المرتكزة على الموروث الثقافي ، وصلة الفضاء بالإبداع .

لقد فرضت المرجعية التراثية أبعاداً فيزيائية لولدي عبقر من خلال تلك التناولات العديدة لهذا المكان في كتب المعاجم العربية المتصلة باللغة والبلدان وغيرها ، لكن الراوي في (مصري يا رقيب) قاطع من هذه الآلية وانزاح عن هذه الأبعاد الفيزيائية المحددة مرتكزاً على تغليب الجانب الأسطوري ، ومفضلاً أن يكون (عبقر) مركزاً للإبداع الذي لا يتحقق بالاتباع قدر تحقيقه بالابتداع ، ولذا بنى عالمه الخاص به الذي يخرج من القوانين الفيزيائية للفضاءات المتعددة (ليل ، نهار ، أرض ، سماء ، شرق ، غرب) محققاً بذلك تجاوز تلك الثقافات التي تعتمد الفضاءات المحسوسة في تجربة تأخذ طابعاً جديداً ومتميزاً من خلال علاقاتها المتميزة : الكونية والبصرية .

لقد احتلت مساحة نصية كراهت في النصف الأول من النص ، وذلك قبل انتظار اللحظة المحسومة للإطلاق حين " هتفت الأميرة بقبائل المخلوقات : أن الأوان فمن شاء منكم فليلق بخروجي لطلب عبقر"^(٢١).

وكل تلك الوصايا تلزم الأميرة جانب الحذر والحيلة والتوقع والرغبة في الانطلاق من المعلوم إلى المجهول الذي حرصت الوفود على فك طلاسمه فقد " شرحت الطير ما في أمها من آثار عبقر"^(٢٢) ، والبحر يعلن اعتذاره بقوله " سيدتي أنا رسول العناصر إليك ، ارفع اعتذارها عن مدك بالخرائط والدروب لمقامنا في وزارة عبقر"^(٢٣).

أما الجهات الثمان فتتعاون مع الأميرة بقولها " نحن جهات الكون الثمان ، وحيثما ضريت يا مولاتي حملناك ، فأضربي لسريرتك أو لجهرك أو اصعدي في السماء نحن في كل مكان ، فلا تترددي في التيه فما أنت بضالة"^(٢٤).

وبذلك يكون القص قد استكمل أدواته جميعها للدخول إلى الفصل الأخير منه الذي بعنوان (ق لب ق) وهو يمثل قاعدة النص وذروته ، فالدخول إلى أرض عبقر لا يتم إلا بقدرة إبداعية متقنة تمكن الداخل من القدرة على السرد ، وعلى ذلك يكون السرد عن أرض عبقر بالكتابة أو الرسم متداخلاً مع الوثني المتقن الصنع المنسوب إلى عبقر فهو الأقرب إليه والمشابه له .

إن (وادي عبقر) كما تراه معاجم اللغة والأمكنة هو الموضع الذي ينسب إليه العرب كل عبقري ، ويقال عنها " أرض كان يسكنها الجن ... وهي موضع بأرض اليمن ، وقيل موضع بنوحي اليمامة " (٢٥) ، أما أصله فهو " صفة لكل ما بولغ في وصفه ، وأصله أن عبقر بلد يوشى فيه للبسط وغيرها فنسب كل شيء جيد إلى عبقر " (٢٦) .

وقد وردت عبقر في (طريق الحرير) غير مرة مقرونة بالخرافة والشعر . لتصبح هدفاً لإحدى شخصيات النص ، وهو ذلك الأمير الذي يطمح بجمع الشعراء حوله ؛ فحين يقول " أنا غاييتي وادي عبقر تحلق عجب الرجال حول غاييتي وخرافتها " (٢٧) . وها هو الأمير (اللميت) يفصل رحلته في البحث عن عبقر " لأشهر غيت ورجال إمارتي صوب قلوب الجزيرة ، حيث جاءت الآثار بتولري عبقر فيها أردت صيده والعودة به ، فقصه في صحن إمارتي فلا يدخلها إلا رجل مسه إبحاؤها وقال شعراً ، أردت للناس أن تخاطبني شعراً ، أردت أن أعبر كل صباح وعشية بين أيدي رواقع الجن وخلقهم فتسكنني ... ولم أرد لمطبيب تطيبي " (٢٨) .

لقد أصبح هذا الفضاء محركاً للشخصيات للبحث عنه واقتناصه واستثماره . وتسهم التحولات النصية في حضور جنويات عبقر إلى تلك الشخصية البهلثة (الأمير) .

يستحضر (عقر) ذلك الفضاء الأسطوري في النص لإضفاء تلك الصبغة الأسطورية عليه ؛ والشخصية الباحثة عنه هي الأكمب في النص بوصفها بين الحياة والموت ، إن نعش الأمير الميت مناسب لغرض تجربة التفتيش عن عقر وهي الشخصية التي تكون في النهاية شجرة الشعراء المتصلة بعقر ، الشجرة التي تنادي المارة " ومنها خرافة شجرة الجزيرة والتي تنادي المارة ، وكل من لحق بها فأوى لجذعها ونام ، يصبح شاعراً أو مجنوناً لذا غصت الجزيرة بالشعراء المجانين^(٢٩) .

نتائج

بعد أن عرضنا بإيجاز لأوضاع المكان في الرواية السعودية النسوية ممثلة في ثلاثة أبعاد أساسية ، وهي إغراق المكان وذلك هو الغالب على الأعمال النسوية ، أو تهميشه ونفيه ، وأخيراً تنبؤ أسطرة المكان وهو توظيف نادر وقليل في السرد السعودي حيث نجد اتفاق تلك الأمانة الثلاثة في ملامح منها :

أولاً : تتلقى هذه الأعمال الروائية جميعها في كونها لا تجعل هاجس المكان المحسوس في صدارة اهتماماتها عبر انتقاء المواقع المناسبة الذي يعكس من رؤية الزاوية المناسبة التي تسمح بتناول التفصيلات الجزئية والدقيقة ، والتدرج في الرؤى ، الأمر الذي لا يتوفر حالياً فيما بين أدينا من نصوص روائية .

ثانياً : يبدو السرد النسوي حاملاً لبذور تلك الجوانب الأمومية في الأدب ، ولا سيما إذا تأملنا في اتفاق تلك الأعمال على اختيار هذه الأمكنة المنفصلة عن واقع الحياة المعاصرة ومعطياتها ، حيث تتلقى صورة الأمكنة الثلاثة في كونها موازية لصورة (القبر) الذي يتصل

اتصالاً مباشراً بتفاصيل الأمكنة ، فالعودة إلى البعد الأولي والبدئي في المكان يتوازى هنا مع الذوات الفاعلة في تلك الأعمال السردية النسوية فالمكان هنا - بشتى أبعاده الثلاثة يتخذ بعداً أولياً متزامناً مع الذوات إذ يتجلى القبر كصورة ملهمة ونهائية لتلك الأمكنة بأبعادها الثلاثة السابقة.

ثالثاً : تشكل فكرة الطلل القديم مرتكزاً مهماً في توظيف المكان العربي كمكون له التناقضات السردية في الأمكنة الثلاثة السابقة . فالمكان هنا مكان تبدأ وظيفته النصية في العمل بذلك التعدد في توظيفه واستثماره ، (الطلل أشبه الأشياء بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون ، فالأبقار والظباء والظعان أسرة واحدة ... ويبدو الطلل كأنه منبت ثقافة : منبت الوعي وإدراك الماضي في مضيه واستمراره معاً ، منبت الحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان عن طريق الكتابة)^(٢٠). ولا تعارض بين القبر كمنتهى وخاتمة والطلل كمطلق للفكرة نفسها . إن فكرة الطلل القديمة هي إعلان عن موت طرف من اثنين ، ويصبح الطلل هو القبر الذي وأد الحبيبة ، وأحلام الشاعر وهو ما يتحقق بجلاء ولكن في صورة عكسية في أعمال تتلمس المكان نفيًا أو إغلافاً أو أسطورة .

هوامش :

(١) هند باخطار ، رباط فوليا ، ص ١٦١ .

(٢) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غلاب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر وطباعة الثالثة ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ٣٩ .

(٣) رباط فوليا ، ص ٣٩ .

(٤) المسلق : ص ١٤ .

(٥) المسلق : ص ١٦ .

- ٦) ياسين القصير : تصورات نظرية في شعرية المكان ، مجلة شؤون أدبية ، ربيع ١٩٩٣م .
- ٧) سوزا قاسم : المكان ودلالاته ، مجلة ألف ، عدد ٦ ، ١٩٨٦م .
- ٨) رباط فولان : من ٢٢
- ٩) السائق ، من ١٦ .
- ١٠) السائق ، من ٢٢ .
- ١١) سلوى منهوري : اللغة ، من ١٧ ، ١٢٢ ، ١٣٦ ، ١٤٨ .
- ١٢) قلعة ، من ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .
- ١٣) السائق ، من ١٧ .
- ١٤) السائق ، من ٢٢ ، ٧٤ ، ٥٧ .
- ١٥) السائق ، من ٤٧ ، ١١٥ ، ١١٧ ، ١٠٣ .
- ١٦) السائق ، من ٨ ، ١٠ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ٦١ ، ٧٧ .
- ١٧) السائق ، من ١١٥ ، ١١٩ ، ١٢٠ .
- ١٨) غلستون بالملار : جماليات المكان ، من ٥٦ .
- ١٩) قلعة من ١٢٩
- ٢٠) أمل شطا : أتم يا سيدي ، من ١٥
- ٢١) رجاء عليم : مسرى يا رقيب ، المركز الثقافي ، بيروت ، ١٩٩٧م ، ٥١
- ٢٢) السائق ، من ٣٩ .
- ٢٣) السائق ، من ٤١ .
- ٢٤) السائق ، من ٤٤ .
- ٢٥) باقرت الحموي : معجم البلدان ، دار صادر - بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٥م ، ج ٤ ، من ١٣١ .
- ٢٦) ابن منظور : لسان العرب ، مادة (عقبر) .
- ٢٧) رجاء عليم : طريق التحرير ، المركز الثقافي ، بيروت ، ١٩٩٥ ، من ١٥٤ .
- ٢٨) السائق ، من ١٥٦
- ٢٩) السائق ، من ٥٤
- ٣٠) مصطفى ناصف : قراءة ثلثة لشعرا القديم ، دار الأكنس ، بيروت ، د.ت.هـ ، من ٦٤ .



النداولية والسيمائية

أ.إ. كرسام ر.أ. لندوفمكو

محمد الداهي

ملاحظات أولية :

إريك لندوفسكي

في إطار التشفال السيميائية
 بالتقابل المنهجي ، فإن الأمر
 يقتضي منها أن تتخذ موقفاً إزاء
 أحد روافد البحث الراجحة حالياً في
 مجال العلوم اللغوية سواء بفرنسا
 أو غيرها من البلدان ، ونعني به التداولية . لم تتح الفرصة إلا مؤخراً
 بفضل مبادرة الأستاذ جيرار دولدال Gérard Deledalle الذي ندين له
 بتنظيم مناظرة حول السيميائية والتداولية برحاب جامعة برينيان
 Perpignan (معهد علوم التواصل والتربية) من ١٧ إلى ١٩ نوفمبر
 ١٩٨٣ .

يعاد في هذا العدد من *أفعال سيميائية*^(١) طبع مداخلة كريماس
 والعرض الذي تفضلت به دون أن يلحقهما أي تغيير . فهذان المقالان
 (أحدهما أرسله كريماس نتيجة إصابته بوعكة صحية ، والآخر قدم
 مرتجلاً) يقترحان في الآن نفسه أهدافاً مختلفة ومتكاملة . فالمقال الأول،
 والذي تم تحريره بعد استشارة جون كلود كوكي J. C. Coquet وباولو
 فابي P. Fabbى وجون بوتيطو J. Petitot ومقدم هذه التوطئة ، يستعرض
 الظرفية الابدتمولوجية العامة ، ويقدم أرضية للنقاش وآفاق العمل ؛
 وذلك بموضعة مجمل المشاكل المطروحة في إطار نظرية عامة
 وضرورية للغة . في حين يقدم المقال الثاني بعض المبادئ المنهجية

التي يمكن للسيمائية أن تقترحها اليوم لإعداد معالجة منسجمة ومدمجة لجماع من القضايا المألوفة عند السيميائيين (على نحو التفاعل والسياق...).

تدخل باقي المداخلات المتميزة (نخص بالذكر مدخلات جون كلود كوكي ومائار حماد M. Hammad) في إطار المنظور نفسه المسطر للمناظرة؛ إذ أوضحت الفعل السيميائي بطريقة مقبنة، وعملت على بيان كيف تعالج السيميائية بصفة خاصة معضلة المرجع المعادة لدى التداوليين، سواء بمواجهة الواقع بالحقيقة أو بتشغيل الفضاء التلغفي؛ وذلك دون أن يكون هذان الإجراءان متولزيان مباشرة مع أمثالهما المستعملين من طرف التداوليين. سننظر هذه المداخلات في موضع آخر. **التصديرا في هذا العدد على المواقف الاستمولوجية والمنهجية المتقابلة.** وإن نشرها - هنا أو في فشرة خلصة - سيتيح إمكانية فتح النقاش مع باقي المقاربات، شريطة أن تحدد مسبقاً بعض قواعد اللعب. ربما لم يثر النقاش الحقيقي، ليس بسبب انتفاء المادة وتغيب المتحاربين، بل بسبب سعة الميدان. لقد جرت العادة بالألا تلتزم المناظرة بموضوعها المحدد. والحالة هذه، إذا أريد فعلاً إثارة النقاش مع السيميائية، يجب على الأقل إقامة تمييز واضح بين ما يتعلق بالتداولية الفلسفية ذات التقليد الصائد في الشمال الأمريكي (وهو الذي يتموضع فيه بورس Peirce، وينتهي بالتفكير في منزلة الأدلة «signes» وتنميطها) وبين ما يشكل المقاربة التداولية للخطاب بمعناه الحصري... وإن مازالت هذه الياطرة لم تحظ بعد بالإجماع لقبولها واستخدامها. فهذا التقليد الثاني - الذي لا يمت بصلة إلى بورس - هو الذي يفضي أساساً اليوم إلى نظرية أفعال الكلام إذ يمكن أن يكون التقابل - وقبل كل شيء - مفيداً للسيمائية⁽¹⁾.

كما أشار إلى ذلك هرمان باريت H. Parret ، فإننا نعرف المتحاربين المفترضين الذين تتوجه إليهم السيمiolية منذ مدة ، كما أولت الاهتمام بظواهر التفاعل والتحقق والصوغ السيمiolية والتلفظ . يصعب في نظرنا تبرير المجهودات التوضيحية التي تشهد عليها (كما نتمنى) الصفحات المولية . لكن ، من أجل أن يتحقق فعل التواصل فعلاً - وهذه حقيقة يعرفها التداوليون كذلك - لا يكفي فقط أن نتكلم ، بل ينبغي كذلك أن يوجد مع من نتحاور .

ملاحظات ابتسمولوجية

أ . ج . كريماس

إذا قرأنا ، بسبب تفهني الاضطرابي عن هذا اللقاء ، بأن أعبر بمثل هذه الطريقة غير المباشرة ، فلأنني مازلت أؤمن ، في مجال العلوم الاجتماعية ، بأهمية التفاعلات التي يستحسن أن تحل محل التصالعات أو الاستتصالات المحقرة . يبدو لي التفاعل قابلاً لاستنتاج ليس فقط تقاربات مرضية ، بل لبيان كذلك الاختلافات ؛ وذلك بتوضيح ما إذا كان الأمر يتعلق باختلافات بسيطة أو بتباينات ابتسمولوجية ومنهجية ، أو بملاحظات مقبولة تهتم عدم تقاطع مجالات التطبيق المعنية . في هذا السياق ، سأحاول أن أصوغ بعض الملاحظات حول الشيء القليل الذي أعرفه عن التداولية ، وموضعها في موازاة مع المواقف التي تتبناها السيمiolية .

ما يصعب على السيمiolية تشييد - بواسطة تدخل التعاريف الصارم بين المفاهيم - لغة واصفة متماسكة ، ومؤشعة المشروع ، وحصر تخوم التداولية ، هو وجود غموض ما - لسبب مبدئي أو نفعي - في طرائقه وصياغاته ، بحيث نعاين صَوْرَةً من النوع المنطقي ،

وملاحظات باللغة الطبيعية (لقد سبق لفيرنر Wiener أن لاحظ أن اللغة الإنجليزية تعتبر لغة واصفة بالنسبة للغة الصينية). كل شيء يحدث كما لو أن تعدد هذه المرجعيات الالستمولوجية ينعكس على الإجراءات المصنوع بها لوصف حالات الأشياء .

نقر بصفة عامة أن التصور الأصلي للتداولية يكمن في استعمال البقايا التي لا تستطيع السيميائية المدركة على الطريقة الفيزيائية (نسبة إلى فيينا) (التركيب والدلالة متلاحمان) أن تعالجها . ربما تبرز أصولها "الشعبية" جزئياً غواب نظرية عامة تفسيرية لجملة من الوقائع المصنوع بها وغير المنسجمة .

نفهم ببساطة المصادفة (الفكر خاصة في الخيبة الناتجة عن عدم وفاء النمو التوليدي بالوعود ، وبالضبط في الأزمنة الالستمولوجية التي تعاني منها العلوم الاجتماعية حالياً) التي جوزت إسناد محتوى إيجابي لتلك البقايا ، وذلك بإعادة ترميز - على نحو يبدو لنا مبالغاً فيه - المقام على حساب النص ، والاستعمال على حساب النمو الذي مازال ، مع ذلك ، موجوداً بإلحاح ، إن مثل هذا القلب للطريقة يبدو في الوهلة الأولى مشروعاً في نطاق أنه يناسب الترجحات الجدولية الملاحظة في تاريخ أي بحث ، فالنتقلات المتتالية من وجهة إلى أخرى ، يمكن أن تعتبر متكاملة ومثمرة . ومع ذلك ، لا يجب أن نغفل الاتفاق الالستيمي (بالمعنى الدقيق للكلمة) الذي تتجذر على أساسه هذه التطبيقات : ينطبق الأمر بإلستيمية وضعية موروثية عن القرن التاسع عشر ، وتتميز - في ما يهمنا - بالتصور التلخيصي *representationaliste* للغة الذي يختزلها إلى مجرد وظيفة لوصف حالات الأشياء . وبما أن التداولية تتشخص بوصفها رد فعل ضد هذه المواقف الاختزالية ، فإنها تبقى محصورة في أغلب هذه الطرائق داخل الإطار الضيق لمنطق المرجع ، ولا تتوحد - إن صح التعبير - إلا في الاختلاف . ومن ثمة ، فهي

تظهر كتعبير عن خصومة عائلية وضعية ، لا يمكن لها أن تشغلنا . في الواقع ، لا يمكن بالنسبة لنا للموضوع الأول للسيميائية في تحليل المرجع - ولا حتى الوهم المرجعي - بل في تحديد شروط إنتاج المعنى وإدراكه ؛ وذلك مادام من الحقيقي أن حالات الأشياء (مهما كانت مزيفة) لا تكشف أبداً (دون المشاركة الفعالة والأساسية للذات) عن مدى تحمل الإنسان معاني العالم على عاتقه . انطلاقاً من البنى الأولية للدلالة تعمل السيميائية على استنباط نحو سيميائي - سردي قادر على توليد مواضيع سيميائية أي هذه الحالات للأشياء التي تعين بعوالمنا الفردية وثقافتنا . من حسن الحظ ، يوجد - بالمفهوم التداولي - مجال للتطبيق مختلف جداً ، ويبدو أكثر ارتباطاً باهتماماتنا بما أن التداولية مستوحاة من فلاسفة أكسفورد (يمكن أن نلاحظ أن التداوليين ذوي هذا النزوع يعتمدون في غالب الأحيان على ممثلي فلسفة اللغة المتداولة على نحو كرايمس Grice وسيرل Searle ، وليس على التشخيصيين *representa* *listes*) فهي تبدو لنا عادية ، لأن المكشبات النظرية لأوستين Austin سبق لبنفنيست Benveniste منذ مدة أن أدمجها في شكل تأملات حول التلفظ والتخطيب *la mis en discours* ⁽⁷⁾ ضمن مجمل الإرث السوموري بمأن السيميائي يتعامل عفويّاً مع التلفظ - وليس مع شبيهه *simulacre* في الخطاب - بوصفه فعلاً لغوياً ، فإن إشكالية أفعال الكلام لا يمكن أن تكون إلا ملزمة . هل يمكن للسيميائي على الأكثر أن يتأسف لكون الاكتشافات الملزمة غالباً ، والتي يعانها بالمناسبة متموضعة بشكل كبير في السطح اللغوي ، لا تسمح بتحديد نوعية كفايات الذوات (المكلمة والفاعلة فقط) مع العلم خاصة أنه في باقي المجالات (على نحو مجالات الاقتضاء والاستنباط) يتم استكراج التداولية للتسلوّم بوجود مستوى دلالي عميق جداً . لم نصدع بكل شيء : من بين اكتشافات التداولية ، نجد الطابع غير المباشر أو الخادع للخطاب . وهذا لا يمكن أن يتلج صدر الأوروبيين الذين لم يروا في اللغة قبل صدور كتاب *قرانيات* Mythologie لبارث

خطأً مُضمناً شيئاً ما بقيم الحقيقة وحقيقة الأشياء ، بل نسيجاً من الأكاذيب وأداة للتطويع الاجتماعي : تعالين الآن تقارب وجهات النظر حول أهمية تفريع الخطاب .

تحقق تقدم التداولية بإدراج الخطاطة المستوحاة من أوستين ، وهي تبين اشتغال اللغة في وضعية التواصل بمعنى العام ، وتكشف عن لعبة تفاعل الأدوار السيميائية - الأخلاقية *ethio - modaux* المعقدة جداً . ومع الأسف ، يبقى هذا المنفذ غير مستقل ، لأنه عوض أن يحض على إقامة نحو الفعل والتفاعلات الدالة (المماثل لنحونا السيميائي - المردي) الذي يورر ويكشف عن إشارات البشر ومحفهم ، يكتفي الآن - على ما يبدو لنا - بتداولية تخاطبية هامة جداً ، وبإنجاز طوعاً جبراً للمسيناريوهات المنطبقة على الوضعيات أمام توسيع المجالات الإشكالية ، واستيعاب الإمكانيات المقدمة للطريقة التداولية ، تعالين - إذن - اختلاف الأبحاث . فبعضها يحاول أن يشغل الأرضية التي يرغب علم النفس أن تبقى ملكاً له ، وبعضها الآخر يمول شطر علم الاجتماع على طريقة كوفمان *Goffman* . إنه انحصار مربب يخاطر بالإلضاء إلى تكوين نوع من علم النفس الاجتماعي - الأسلوبي .

يمكن للسيميائي أن يقتنع بذلك ، خاصة وأن خطراً مماثلاً يهدد كذلك مجاله الخاص ، إذ أصبحت مطامحه بخاصة اعتبار البعد الخطابي للغة ، وإدماج السيميائيات غير اللغوية) عصية . سواء في الحالة الأولى أو الثانية ، لا يمكن إلا أن نتمنى الخروج بنظرية عامة للغة ، تسعى إلى إقامة علاقات متكاملة وضرورية بين التركيب والدلالة والتداولية ، وذلك على النحو الذي تحاول فيه السيميائية التفويق بين النحو السيميائي - المردي العميق وبين تقنين الإجراءات التلفظية للتخاطب . يمكن للسيميائية والتداولية عند هذا الحد بالاضبط أن يؤديا وظيفتهما الخدماتية *ancillaire* الأكثر نبلاً ؛ وذلك بالمساهمة في تكوين العلوم الاجتماعية .

إن الملاحظات المقدمة ، يجب أن تعتبر - وهي بالضرورة كذلك - جزئية أو متحيزة ، ملامة و/أو غير ملامة . وكيفما كانت طبيعتها ، فهي ربما تصلح لفتح باب النقاش المعن والمستحب والمرغوب فيه .

بعض الشروط السيمائية للتفاعل

إريك لندوفسكي

١ - إذا اجتمع التداوليون والسيمائيون مرة أخرى ، فلأن كل طرف عنده ما يمكن أن يفيد به الطرف الآخر . بمعنى أن المقام يقتضي أن يشتغلا معاً . ما يلزم ، في أحسن الأحوال ، وجود قاسم مشترك بينهما ، هو اتفاقهما معاً على **الإشكالية نفسها** . لقد سبق لهرمان باريت منذ سنوات أن نشر كتاباً ضخماً موسوماً باللغة - **في - السيميائية**^(١) ، يضم بين دفتيه دراسات تداولية . ما نود إبرازه هنا ، هو ببساطة الأسباب التي تجعل الصيغة المقترحة (رغم تبين المصطلحات واختلاف التصورات التي تكتسبها أحياناً) يمكن أن تلائم إلى حد ما السيميائيين ؛ وذلك ليس بوصفها صياغة دوجمالية ، وإنما باعتبارها ضوابطاً لمعضلة ، تسعى كسيمائيين أن نقدم لها افتراحات نظرية ومنهجية .

٢ - خلال الخمس عشرة أو العشرين سنة الأخيرة ، قطعت السيمياء (بصفتها تضم بعض أتباع كريمان الذين يصلون على تطويقها) مساراً يمكن أن نشخص خطوطه العريضة في ثلاث مراحل بما أنها ظهرت كرد فعل لتجاوز علم المعجم الكلاسيكي ، فإن التفكير اقتصر في البدء على **البنى الدلالية** التي تشترط إنتاج الدلالة وإبركها (التحليل المقومسي المستوحى من بالمسلف Nietzsche ، وتصنيف الاختلافات ضمن الخط الذي رسمه جاكوبسون Jakobson ، والتعشيل المسبق للمربع

للسيميائي)، ونظراً لمثاق فرضياتها الأولية، فإن البحث كُرم - فإن لفهم المستوى الأكثر سطحية (إن صح التعبير)؛ إذ تستثمر المحتويات الأولية المصنفة مسبقاً في صور للعالم (مواضيع قيمية، وذوات متصفة بسمات إيمانية)، ومتعالج - بوصفها على هذه الحال - وفق بعض الضوابط التي سيقتضي الاعتراف بها إلى تنظيم وبناء نحو سردي؛ وأخيراً، تم تسخير الجهود خلال المرحلة الأخيرة لمعالجة مشاكل تخطيط البنى السيميائية - السردية للمستويين الأولين (الصيق والمسطحي).

وهكذا، فالمسار^(٥) الذي قطعته السيميائية لا يمكن إلا أن يذكر البعض بالثلاثية الشهيرة: بعد صياغة مبادئ *الدلالة* البنيوية المدركة بوصفها في قصة الترتيبية، أمنا - كما هو معلوم - بتطوير التركيب السردى المتفرع عنها، حتى ولو *انقضت* الأمر إجماع في آخر المطاف مجمل هذا البناء في إطار *دولابية* خطابية، تشير ملحقاً ضرورياً إن أردنا من نظرية مشيدة على المحايثة أن ترتبط في لحظة ما بتجريبية *الوقائع السيميائية*، وباللغة - في - *المبادئ* التي انطلقنا منها. إن مثل هذا التفسير هو بدون شك ممكن، إن لم نقل مفر. لكنه لا يدعو لنا مناسباً: يوحي بفكرة تطابق وتقارب الإشكالات شبه المستقلة، والتي لا تمت بصلة إلى روح وغاية الطريقة التي نحاول عرضها. فإزاء هذه التحفظات، ليس التقسيم الثلاثي اليورمسي، هو موضع تساؤل. بالعكس، حتى من المنظور البنيوي الأوروبي (الذي هو منظورنا)، فإن تمييز الدلالة من التركيب ومن التداولية سي طرح نفسه من الآن فصاعداً بوصفه تمييزاً استكشافياً أساسياً لا يمكن رفضه قطعاً. ومهما يكن، فهو يحتفظ - كما هو معلوم - بطابعه الإشكالي.

بالمقابل، ما يثير الإشكالية، هي طريقة إيجاد تلازم بين العناصر الخاصة بالنظامين التصوريين القائمين: بين مقولات التصنيف

الثلاثي لهورس وموريس Morris وبين لحظات أو مستويات تشييد السيميائية من النوع البنيوي الذي ندعو إليه . إن التفسير الأولي الذي سبق لنا أن قدمنا تحفظات حوله ، يركز على فرضية تبادل المعنى بين عناصر النظامين : تتماثل في هذه الحال إعادة تشييد البنى الأولية للدلالة مع دلالة خالصة ، ويتشابه النحو المردي مع التركيب ، ويبقى مستوى واحد مهماً لإبراز التداولية ، هو المتعلق بالتخطيب . بطبيعة الحال ، في حالة ما إذا تبيننا هذا المنظور ، فإننا سنقر بأن السيميائيين يتشبثون كثيراً باتخاذ الموقف نفسه الذي يؤخذ عليه كثير من اللغويين (سواء أكانوا بنويين أم لا) ، والذي يكمن إما في تجاهل - وهذا هو الألفظ - المقام الذي يرتبط به الموضوع^(١) ، وإما في بذل - على الأكثر - مجهودات عبثاً لاسترداده ؛ وذلك بربطه بالنظرية في شكل ملحق متناظر إلى حد ما . في حين **نعتمد أنه يمكن أن نثبت بدقة أنه لا يتمائسي** إطلاقاً مع الحالة التي تشغلنا وهذا ما يقتضي إمكانية بيان (وهو ما سنحاول أن نسلكه) أن المكون التداولي لا يلعب هنا مجرد دور ملحق ، بل يوجد ، على العكس ، على قدم المساواة مع المكونين المسالطين (الدلالي والتركيب).

٣ - ومع ذلك يتخذ - قبل كل شيء - موقف عام سيحدد ما تبقى . ولا يمكن له طبعاً - بصفته صادراً عن السيميائي - أن يتموضع في أي مستوى آخر غير مستوى الإدراك الذي نكوّنه عن المعنى . وإذا بسطنا أكثر - ودون الدخول في الإعتكاسات الفلسفية لمشكل - يمكن ، في هذا الصدد أن نعاين موقفين متعارضين . إن الموقف الأول الذي قدم له كارناب Carnap تفسيراً نموذجياً ، والذي تخلص منه التداوليون أنفسهم^(٢) ، يتميز أساساً - على الأقل من وجهة نظرنا الخاصة - بمظهره المرجعي . في إطار هذا المنظور المشيد على مسلمة مفادها أن معنى قضية ما يتعلق بقيمة حقيقتها ، فإن الدلالة الوحيدة الممكنة

ستكون هي علم الحساب المنطقي القابل للتحقق بعد الاعتراف بأن حالات الأشياء هي مراجع ينبغي أن تقوم محتوياتها المفترضة . والحالة هذه ، يمكن أن نتعامل عن ماهية ما يسمى بحالات الأشياء . لا نأخذ التعبير بمعناه الحرفي ، ونقر بأن حالات الأشياء المعنية هنا ، لا تحيل بالضرورة على تصور واقعي ساذج ، وإنما تتضمن وضعيات محددة داخل العوالم الممكنة غير المتناهية . حتى في مثل هذه الحال ، فإن الإشارة المرجعية نفسها ، هي التي تتجلى - سواء أكانت مدركة بالمصطلحات الأنطولوجية لم (هنتيكا Hintikka) - في إطار أن وضعائية la positivité مستوى من الحقيقة معطى كما لو كان في الدرجة الأولى (موضوعي ، خارج عن المعنى ، باختصار خارج - سيميائي) تتحكم دائماً في وجود حقيقة مطروحة ، على نحو مترابط ، كما لو كانت في الدرجة الثانية (إنها ، بالضبط ، حقيقة المعنى) .

بالعكس من ذلك ، تتمتع السيميائية (كما نريد بشكل أكثر جذرية ودية وسخرية ، وفي هذا الصدد على نحو أكثر اقتراباً من فجنشتاين Wittgenstein رغم أننا لا نصرح غالباً بذلك) من أخذ المراجع الاجتماعية على محمل الجد كيفما كانت حالتها . ليس ذلك نكوصاً مثالياً للميزان الميتافيزيقي الذي يلضي إلى رفض الواقع أمام من يعتبرونه قاعدة أساسية في حساباتهم ، وإنما تبعاً لغاية إجرائية محددة جداً . إن الهدف يكمن في إدراك المعنى . لكن الأشياء عيها تتضمن معنى بالنسبة للإنسان . لا نتواصل فقط بواسطة الكلمات والجمل والملفوظات وأفعال الكلام والحكي ، بل كذلك نقرأ ونفسر ونجعل الأشياء دالة أي العالم المحسوس (أو الخيالي) الذي يكتنفنا . وعليه ، إذا كانت حالات الأشياء المقصودة هنا - في جانب من الجوانب - ملالمة من زاوية إدراك المعنى ، فلذلك ليس بوصفها معطيات مباشرة ، وإنما باعتبارها ناتجة عن كفاية سيميائية قادرة على تشييد عالم دال .

٤ - من هذه الزاوية ، ليست هناك حدود للسيمiótica ، إن لم نقل على الأكثر لسيمióتيكات مختلفة ، بعضها يتجلى في تنوع اللغات الطبيعية ، وبعضها الآخر يُعرف بوصفه سيمióتيكات للعالم الطبيعي . وهكذا ، لما ندمج طوعاً في مجال ملاحظة النظرية السيمiótica تعدد الأنساق أثناء إنتاج المعنى ، فهي تتسلح بوسائل تجديد مقارنة السلسلة الأولى من الظواهر ذات طابع تداولي .

وتمشي تلك فعلاً ومنذ البداية مع تصور معين للسباق : ليس قبل اللغة أو بعدها بل في قلبها . هكذا ينبغي أن تثبت الصيغة ، لأنه إذا لم توجد أي حقيقة أولية قبل اللغة يمكن أن نشيد معنى المعنى ، فبقه سنتكلى حتماً بعد لغة حقيقة لاحقة ، تنحصر مهمتها في إيقاظ معنى المعنى . تأخذ لغة هنا بمضاهها الواسع ، أي بوصفها متضمنة لمجموع الأنساق الدالة - لغوية كانت أم لا - المتوفرة في ثقافة ما. تتأوب - كما نرى - صيرقنا أو بهارة لأخرى عالم المرجع (وكذلك الواقع) باعتباره لغة : لغة ضمن لغات أخر ، لا يعطيها الامتياز أي شيء ضروري أو مطلق (ليس من طبيعة الأولوية الأنطولوجية ولا من طبيعة الأولوية المنطقية) ، بل يتوقف فقط على المكانة التي أعطيت له بالمقارنة مع باقي الأنساق السيمiótica المشددة كذلك .

وبناء على ما سبق ، بخاصة فيما يهم تطويل الخطاب اللغوي بحصر المعنى ، فإن الانتقال من المقاربة المنطقية القائمة على معياري الحقيقة والكتب المطبقين على العلاقات بين الخطابات ومراجعتها (بين المساقات وخارج مساقات) إلى معضلة التحقق *Verifikation*^(٨) التي تتغيا فهم إنتاج بعض آثار الحقيقة أو الواقع . نكتفي في هذا المضمار بذكر المنظورات المنهجية الأساسية التي تُجز الآن . نعرف التسليج المستنتجة (بفرض تطويل الآثار التحقيقية *verificatoires* للخطاب الشعري)

من جراء اكتشاف بعض أشكال تنظيم الخطاب التي تركز على إقامة تماثل بين سعودي اللغة (العبرة والمحتوى). مكنت في الآونة الأخيرة دراسة مختلف أنواع الموضوعات السمولية للتكديرة (التي تجمع ، كما هو الشأن مثلاً في الإشهار ، بين الصورة والنص) من وجود تطبيقات صورية معقدة جداً ، لا تنتقل فقط من سعودي إلى آخر داخل اللغة نفسها ، وإنما كذلك بين جميع الأسعدة الخاصة بلغتين مترامنتين في الفصل ، وبالتالي بين تنظيم الدال البصري للإعلان الإشهاري وبين المدلول البصري الذي يضطلع به البعد اللغوي^(٩). إن هذه الملاحظات التي ترتبط بالشمولية الأساق المعنوية بشبه الرمزية ، لا يمكن إلا أن تذكر بمثلثاتها المتكاملة التي ترجع إلى كلود ليفي سترووس - Claude Lévi Strauss ، والتي نهم استغلال الخطاب الخرافي . يمر المعنى هنا كذلك عبر شرح الترابطات القائمة في المعنى بين مقولات متطرفة على الأقل ينسقين سموليين مختلفين : بين البنى الأولية المتضمنة في الخطاب اللغوي للخرافة وبين البنى الخاصة بالأساق (سمولية ، لكن غير لغوية) تنظيم العالم المستحضر ضمناً في شكل شفرات للمراجع أو للسجلات ذات طبائع مختلفة جداً (الكتابة وحيوانية ومطبخية) . ضمن السياق نفسه ، يجب أخيراً ذكر محاولة جديدة لإعادة تحديد الواقع في الأدب ، تنضه هنا كذلك ببيان إجراءات التماثل ذات الوظيفة التحقيقية ، لكنها تضطلع بالربط بين تنظيم نمى القيم الخاصة بالعالم الروائي المعنى وبين التنظيم الخاص بالخطاب الفضائي (التصويري والطيوغرافي) الذي يشكل النص سعودي المرجعي^(١٠).

كل هذه الأبحاث - كما هو معروف - بعيدة كل البعد عن الاهتمامات الفورية للتدولي . ومع ذلك ، نعتقد بأنها ليست غريبة جداً عنه . وبما أنها تركز على الأسس البين - سمولية - Inter

sémiotiques لإنتاج أي معنى ، وتبين بعض اشتغالاتها ، فهي تدل بالعكس - على ما يبدو لنا - على جماع من الحلول الممكنة لمعالجة مدمجة لمشاكل ربط الخطابات / المواضيع بالسياق . لا يتجلى هنا إلا وجه من القضية العامة. فنقاط الالتقاء بين طرائق هذا الطرف أو ذاك ، يجب ، بأي حال من الأحوال ، أن تكون جلية كلما قمنا بتقريب المستويات الأكثر سطحية للمسار التوليدي المعتاد عند السيميائيين .

٥ - ما بين المستوى الصيق الذي ترتبط به البنى الأولية المشار إليها سلفاً وبين مستوى البنى الخطابية الذي تركناه جانباً^(١١)، يتموضع المستوى الوسيط للبنى المنعوتة بالمسطحية الذي يشكل موضوع النحو السردى . والحالة هذه ، فإن هذه التسميات تخفي طموحاً جامعاً ، يتعلق ، على الأقل في نهاية المطاف ، بتشييد نظرية عامة للفعل ، وبإنجاز ، بأي حال من الأحوال وبطريقة فورية ، سيميائية للفعل. إن مثل هذا العمل - رغم بدايته - لا يمكن إلا أن يقيم بعض العلاقات مع المشروع النظري (وإن كان محلياً فهو متماشٍ مع تصورنا) الذي يستهدف هذا الصنف من الأفعال الخاصة التي تسمى أفعال الكلام ، وهي مألوفة عند التداوليين .

ربما تكمن صعوبة حصر مكان الاختلاف الممكنة في الصعوبة ذاتها للمفهمة السيميائية . تبرز ، في هذا الصدد ، حركتان شبه متعارضتين . نعاين توسيع التداولية تدريجياً (إن لم نقل بالضرورة) لمجال الملاعبة المحدد سلفاً . كلما تعلق الأمر - قبل كل شيء - بفهم الوظائف التكلمية illocutoirs (المعكسة للتقريرية Constatives) للغة ، فإنه يتوجب منذ البداية التكهن - إلى جانب المعايير التفسيرية ذات الطابع اللغوي المحض - بتدخل المواضيع التي لا يمكن أن نموضعها إلا في إطار علم النفس الباطني (شروط الصدق عند أوستين) ، وإضافة إليها مختلف القواعد المتعلقة فعلاً بعلم الإناسة العام

للتواصل أو استبدالها بها (المبادئ التخاطبية عند كرايماس)؛ وذلك لإدماج في آخر المطاف البعد الاجتماعي المحض ، مع أخذ بعين الاعتبار ، بطريقة فعلية أو مجرد إسقاطية ، أدوار المنازل الممندة إلى المشاركين في التواصل^(١٢). إطلاقاً من اللسانيات بالمعنى الضارم ، وفي نطاقها ، تدمج الطريقة القواعد والمتغيرات السياقية الأساسية شيئاً فشيئاً وطوعاً أو إكراهاً لدعم درجة تلازم النظرية (إن لم نقل السجماها). بطبيعة الحال ، نعود إلى التوضيح للتبسيط أكثر . ومهما يكن ، فالسيميائية السردية تتحو بدورها منحى معاكساً . تنطلق من تعريف أكثر عمومية ما أمكن للفعل اللغوي الذي ترى بأنه يمكن أن يعالج كحالة خاصة .

بما أن كل فعل محدد في المستوى الأكثر أولية بوصفه تحولاً للحالة ، فإنه يفترض وجود علاقة بين عاملين على الأقل ، أحدهما فاعل ، والآخر موضوع الفعل المحوّل . لا يمكن استبعاد أنه ليس للتصليات المستهدفة بهذا الشكل من مرمى غير العالم المادي كما هو ، فالذات الفاعلة تكون في مثل هذه الحال مدمجة مباشرة في البعد التداولي للفعل^(١٣) المخالف لبعدها المعرفي. لا يمكن استبعاد كذلك أن نشاط الذات الفاعلة يتموضع في البعد الثاني ، وذلك شريطة أن يتم التعامل مع العامل الآخر (الذات الفاعلة) ليس بوصفه مجرد عامل سلبي خاضع لتلفل (وفي أحسن الأحوال يقاوم مقاومة سلبية) بل بوصفه مشاركاً أو خصماً حقيقياً أي قادراً ، بطريقة متبادلة ، على معرفة وجه الآخر ، وتمثله بوصفه مشاركاً أو خصماً له. وهكذا يتحوّل المتحاورون الحقيقيون ، بطريقة متبادلة ، إلى عوامل متسمة بكفايات (صيفية) أو بأدوار (موضوعاتية) خاصة . فهذه التحديدات التركيبية والدلالية هي التي تضمن للذوات (بمجرد أن يضطلع بها هذا الطرف أو ذاك) كفاياتهم الخاصة للتفاعل أو (بالضبط في هذه الحالة) للتطويع : قدرتهم على فعل الفعل

يوسفهم نواتاً لغوية . إن الهدف من البحث في التركيب والدلالة المرعيين هو بالضبط صياغة نموذج علمية مُمكنة من معالجة ، بواسطة مفاهيم منسجمة ، الطريقة التي ينتظم بها توزع الظواهر (بين المشاركين في التواصل) التي يرتكز عليها تولد العلاقات (يكون دليلاً معكوساً وهشاً) بين المطوع والمطوع . نجد هنا أن نظرية أفعال الكلام مجبرة على استجلاب العوامل من مختلف لطايع (تفسيّة ومؤسسية). في هذا السياق، لا تكمن خصوصية الطريقة السيميائية في تجاهل هذا النوع من التحديدات ، بل ، بالعكس ، في البحث عن ضبط مبدأ الملازمة الذي سيُمكن من إيجاجها في إطار نظرية شاملة ، وفي عدم التعامل معها باعتبارها متغيرات خاصة ، أو محدّدات خارجية . تتجلى القضية - إن - في منعيّة السياق ، أو في إيجاز سيميائيات الوضعيات لما تتيسر لأحسن الظروف . فإلى جانب **الصوغ الجبهي** *spectacularization* والمؤشرات الزمكانية التي ترتبط بالمستوى الخطابي ، فإن محرك العلوية الشاملة التي يضطلع بها المفهوم السردى لصوغ الصيرغ *modalization* ، يُتيح في الآن نفسه إمكانية فهم نمط وجود الموضوعات بالنسبة للذوات الفاعلة ، وإدراك كفايتها بوصفها نواتاً متواصلة فيما بينها^(١١).

٦ - بما أننا نحن - النقاد - اعتمدنا على قيمة العنوان التمثيلية (الغف - في - السياق) لفتح باب المناقشة ، فإننا نود ختمه بالتوافق عند الصياغة المثيرة للضول ؛ وذلك باقتراح ترجمة جديدة لها (بدون شك ستكون بواسطة المصطلحات السيميائية الأكثر رداة).

How to do things with words

عندما يصبح الكلام فعلاً.

عندما يصبح فعل الاعتقاد ، هو فعل الفعل .

إن أعنت كتابة هذه الصيغة بهذا الشكل ، فلأنها تحظى بحرية أكثر مما كانت عليه في النص الأصلي دون أن يصاب روح المعنى بأي

تحريف . تكمن وراء وجهة الكلمات (words) والأشياء (Things) إشكالية في منتهى القصوى . من المناسب ، من جهة استبدال كلمات الخطاب بمفهوم واسع جداً للممارسات اللغوية ، يراعي تنوع أنساق اللغة (بالإضافة إلى الأنساق اللغوية ، هناك الأنساق الإشارية والفضائية) ، ويساهم في التعريف الصوفي لشروط التفاعل بين الذوات . من الواضح ، من جهة أخرى ، أنه ليست الكلمات ذاتها هي المعنية مباشرة ، وأن الفعل الذي هو موضع تساؤل ليس هو فعل الذات المصولة للعالم ، وإنما الفعل المطروح لما وراء الذات المتمثلة التي لها القدرة على تطويع أمثلتها (وبطبيعة الحال يمكن أن تتفعل من تلقاء نفسها). يفضي علنا إلى تمييز بعين أساسيين :

بعد مقتضى *présupposante* يتعلق بما تحلق من إجمال (في شكل سلوكيات معينة سواء أكانت **جسمية أم لغوية** : فعل الرد ، وفعل الرفض ، وفعل الإجابة عن سؤال) ، ويعد مقتضى *présupposante* يحدث بطريقة ضمنية ، إذ يتم التفاوض^(١٩) بين الذوات (في شكل موجهات أو تسويات ذات طبيعة معرفية خالصة) حول ضبط العلائق الترتيبية بين المشاركين، وتحديد مبادئ لمعرفة عوالمها الموسيقية المشتركة بوصفها تضامات دالة ، تكون هنا كذلك صالحة للصيغ *Modulations* . وهكذا ، يمر التطويع (فعل الفعل) غير تبادل الثبوت العملية (فعل الاعتقاد) ، وبمجرد تحققه ، يتوطد الترابط - بأثر رجعي - بين الذوات المشدودة إلى تشييد حالات الأشياء ، وإلى طبيعة العلائق التي تجمعها (العقدة الاستثنائية *fiduciaire*).

مقارنة مع التكاولية ، تقلب الموسيقية في آخر المطاف نظام الأسبقيات . لا تعبر أهمية كبرى لحدث الطلب أو الوعد أو الإثبات ، سواء أتحقق بالأشكال اللغوية الظاهرة والمقتنة ، أم بأفعال لغوية غير مباشرة ، أم بهذا السلوك الإشاري أو ذلك . تقتضي مثل هذه الأفعال

وجود بنيات أكثر عمقاً قادرة وحدها على جعلها أكثر إجرائية . وهو ما نَعترف به ضمناً نظرية أفعال اللغة ؛ وذلك بإدماج مختلف المتغيرات السياقية شيئاً فشيئاً . من ثمة ، تظهر الأهمية المنهجية للنماذج العاملة والمردية التي تعالج (وهي متموضعة في مستوى أكثر تجريداً) دفعة واحدة الإنتاج المسميالي للوضعيات وتشبيد الذوات (أو شِبَاهِهَا) أي الشروط البنائية للتفاعل .



الهوامش

1 - Pragmatique et Sémiotique, Actes Sémiotiques, Documents, V 50, Institut National de la langue Française, 1983.

٢ - ندرج في هذا الصدد على سبيل المثال هلمن حولاً تجسيد المنظور الغير - ميداني : transdisciplinaire

- Marina Sbisa et Paolo Fabbri, "Models for a Pragmatic Analysis", Journal of Pragmatics, 4, 1981.

- Parret (Herman) Semiotics and Pragmatics An Evaluative Comparison of conceptual Frame Works, Amsterdam - Philadelphia, Benjamins, 1983.

٣ - [تشمل إجراءات الخطيب (الذي يكون التركيب الخطابي والمستوى السطحي للنهى المسميالية) صليات الاتصال والاتصال، والممثل الخطابي، والقرين، والتفضية]، المعرب، نظر إلى :

- Greimas (A.J) Courtes (J), Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage 1979, P 107.

4 - Parre (H), Le langage en contexte, Etudes philosophiques et linguistiques de pragmatiques, Amsterdam, Benjamins, 1980, 190 P.

ويكون هذا الكتاب ضمن من الأسرار التالية :

- Pharet, Pragmatique philosophique et Epistémologique de la pragmatique : Connaissance et Contextualité.

- Apostel (Leo), Pragmatique praxiologique : Communication et action.

- Gachet (Paul), Pragmatique formelle : théorie des modèles et compétence pragmatique.

- Van Overbeke (Maurice), Pragmatique linguistique : Analyse de l'énonciation en linguistique moderne et contemporaine.

- Ducrot (Oswald), Pragmatique linguistique : 2^e Essai d'application : Mots, Les situations énonciation Délocutifs. Performatifs Indirect.

- Tasmowski - De Ryck (Liliane), pragmatique linguistique : 3^e Essai d'application : Imperatif et Actes de langage.

Dittmar (Norbert) et Wildgen (Wolfgang), Pragmatique psychosociale : Variation et Contexte social.

٥ - المسار الذي يمكن أن تحدد المؤلفات التالية معانيه الكبرى :

Sémiotique structurale (1966), Du sens (et particulièrement "Eléments d'une grammaire narrative") (1970 Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage (1979).

٦ - أغر من حول، في حدود علمنا، عدم تجاهل ذلك هو بيير بورديو P. Bourdieu

Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques, Paris, Fayard. 1982.

٧ - نذكر على سبيل المثال :

Récanati (F) : *La transparence de l'énonciation, Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.

٨ - [التحقق هو قبح من الحقيقة للذات النص ، تدل عليه مؤشرات تركز على المقول التلغفي (الذات الإقاضي للتأثير التلغفي) والذات التلغفي للتأثير في Enunciataire ، وتصل على ضمان الاستماع التلغفي . ويتضمن التحقق في الخطاب / الملقول كتحفة ، وزيف ، وكذب ورسا وهي العناصر التي تتسع فيما بينها مع علاقات للذات لفضاء المربع السيميائي] المعرب ،
نظر إلى السيميائية ، المعجم ، م . ما . ص ١١٧ .

9 - Jean - Marie Floch, "Sémiotique et langage publicitaire", *Actes Sémiotiques - Documents*, III, 26, 1981.

10 - Denis Bertrand "Du Signifié à l'abstrait, les configurations de la spatialité dans Géométrie", *Actes Sémiotiques - Documents*, IV, 39, 1982.

١١ - فيما يخص هذه القطة نظر إلى :

- Parrot (H) : " *La mise en discours* ", *Langage*, 70, 1983.

١٢ - على سبيل المثال :

A.V Cicourel "Language and Social Interaction : Philosophical and Sociological issues", *Working papers*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, 96, 1980.

١٣ - هذا يتولد مشروع سيميائية تكلاوية بالمعنى الأول للمصطلح أو سيميائية للممارسة
نظر في هذا العدد إلى :

- A. J. Greimas "In somme on pléon ou la construction d'un objet de valeur", *De savoir*, Paris, Seuil 1983.

- Bastide (F) "In Role Invi", *Actes Sémiotiques - Documents*, I, 7, 1979.

- Landowski (Eric), "Pour une sémiotique de la stratégie", *Actes Sémiotiques - Bulletin*, VI, 25, 1983.

١٤ - نظر على وجه الخصوص إلى :

- *Langage*, 43, 1976 (*Modalités*) et *Actes Sémiotiques - Bulletin*, 23, 1982 (*Figures de la manipulation*).

١٥ - حسب تعبير ماريانا سيروا وبنوا ليري ، "نماذج للتحليل التلغفي" ، م . ما .



المرديات البوينية ومثفل الدلالة :
قراءة لتجربة النقد البويني
المردى العربي

محمد الامين ولد ابراهيم

١ - عتبة :

١ - ١. عرف النقد الروائي

العربي في الربع الأخير من القرن
العشرين تطوراً ملحوظاً تمثل في
توجه هذا النقد إلى الاهتمام بالنص
المسردي والعناية بالبنية السردية

واللغوية ؛ وسعيه إلى الارتباط بالمتن المردي العربي في أبعاده النصية
الداخلية ، والعزوف تدريجياً عن الأبعاد التاريخية التي ركل عليها
أصحاب النقد السوسيولوجي ؛ سواء في تأريخهم لهذا المتن أو في
مقاربتهم لنصوصه. ويمكن القول هنا إن جهود رواد النقد الروائي
المهتم ببنية النص البويثيقية عند كل من سمير روجي الفصيل^(١) وخالدة
سعيد^(٢) وموريس أبو ناصر^(٣) ود. نبيلة إبراهيم سالم^(٤) نهاية السبعينات
- كانت البداية التي مهدت لتطور هذا النقد وتأصيله على يد جيل
الثمانينات ؛ وهو الجيل الذي ستمسهم تراكماته في تطوير أدواته
المنهجية والوعي بها وبالتفكير المنهجي والنقدي اللذين عليهما يتأسس
هذا النقد .

١ - ٢. ومن هنا شهد النقد الروائي العربي في الثمانينات ظهور

اتجاهات نقدية سردية متعددة المداخل في مقاربتها النص السردي
العربي ؛ ذات مركّزات نصية ومنهجية متعددة ؛ مستفيدة مما حققته
مناهج النقد الأدبي الغربية من إنجاز في تعاملها مع النص السردي ،
نريد هنا أن نقصر القول على تجربة النقد البويثيقي السردي منها في
النقد الروائي العربي ، لما تميز به أصحاب هذه التجربة من سمات نقدية
ومنهجية ميزت اتجاههم عن غيره ؛ سوف يبين عنها التحليل في وقتها.

١ - ٣. وحرصاً منا على إعطاء صورة لملاح هذه التجربة النقدية الفنية والواعدة في نقدنا الروائي العربي ؛ كان علينا ، ولغاية منهجية نقدية ، أن نرصد هذه الملاح من خلال مشغل نقدي ارتبط به ، في نظرنا ، السياق الخاص لنشأة هذا الاتجاه في نقدنا الروائي المعاصر ، هو مشغل الدلالة ولم يرتبط به السياق العام لنشأة هذا الاتجاه في النقد الغربي ؛ مما يضع يد المهتم بتاريخ المناهج النقدية عندنا على مظهر من مظاهر خصوصية نشأتها في فكرنا الأدبي النقدي ؛ ينبغي - في نظرنا - التركيز عليها والعمل على إضاءتها والوعي بها ؛ كلما وقع التعرض للأسس النقدية والمنهجية لهذه المناهج أو التاريخ لها .

٢ - في السياق العام :

٢ - ١. يمكن القول إن السياق النقدي العام الذي أنتج الاتجاه البوينيقي السردية يعود إلى ما عرفته دراسة السرديات من تطور ملحوظ منذ منتصف الستينات وبداية السبعينات في فرنسا ، وعلى يد أصحاب اتجاه السرديات البوينيقي^(١) المشتغل بالسرديات " باعتبارها اختصاصاً جزئياً يهتم بسردية الخطاب السردية ضمن علم كلي هو " البويوطيقا " التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام^(٢). وهو اتجاه حصر موضوع السردية في دراسة الخطاب وأغلقها عن أن تشمل القصة (المادة المسرودة) أو النص ، مما ساهم في تدعيم سرديات الخطاب باعتبارها الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية ، وعمل السرديون على حصر مجال اهتمامهم ، وجعله مقتصرأ على الخطاب في ذاته . وفي هذه الحقبة تأسست الأصول وتم تحديد المكونات البنيوية للخطاب السردية ، التي تميزت بها السرديات عن غيرها من الاختصاصات التي تبحث في " السردية مثل السميوطيقا السردية مثلاً ، واكتسبت بذلك شرعيتها المنهجية ومشروعيتها العلمية^(٣) .

٢ - ٢. غير أن الاهتمام المزاي من يومها بالسردية عامة ويسرديات الخطاب خاصة ، قد غير من موقف أصحاب أطروحة " السرديات الحصرية " في اتجاه توسيع دراسة السردية لتشمل : القصة والنص . فيما يعرف بالسرديات التوسعية أو " سرديات النص " بعبارة يقطين وهي التي سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي للخطاب ، بفتحها على مستويات أخرى لم يهتم بها ، في الحقبة البنيوية ، ودارت نقاشات واسعة^(٨) حول هذا التوسيع وإمكاناته^(٩).

٢ - ٣. ومن الملاحظ أن الدراسات السردية قد بدأت منذ منتصف الثمانينات تؤكد على طابع التكامل ما بين السرديتين : سردية الخطاب وسردية النص ، من خلال التشديد على بعد الدلالة (الوظيفة / المرجع) ، الذي لم يكن الشغل الشاغل لأصحاب " سرديات الخطاب " في الوقت الذي شغل به أصحاب " سرديات النص " بفعل ارتكازها على بعد التلقي وجماليات القراءة في تحديد هذه السرديات ووظائفها الدلالية . وقد كان التأكيد على بعد اللغة^(١٠) في الانتقال من بنية الخطاب إلى النص السرديين في دلالتها على المرجع (السياق الاجتماعي الذي أفرز النص) - : أهم المداخل للتقريب بين السرديتين : سردية الخطاب وسردية النص .

٢ - ٤. صحيح أن الاتجاه البوييقي المردي ؛ قد دفع بدراسة السرد خطوة نوعية ، نحو تدعيم منهج بوييقي يسعى للوقوف على شعرية السرد والكشف عن طرق اشتغال الخطاب داخل النص المردي . وهي خطوة مكنت من وصف تقنيات المتخيل المردي ووضع مصطلحات وضوابط منهجية للإمساك بمختلف تشكيلات الخطاب المردي في النص ، مما ساهم في جلاء مواطن الالتقاء والاختلاف في صيغ انبناء الخطاب داخل كل نص ، وهو ما ساعد على الكشف عن خصوصية تشكل الخطاب

من نص إبداعي لآخر من جهة ، وعن خصوصية هذا التشكل في السياق السردى والثقافى اللذين أنتجاء من جهة ثانية ، ومن هنا كانت أهمية تبني المنهج البوييقي السردى في دراسة السرود وأشكال كتابتها ، دراسة وصفية تستلهم روح المنهج العلمى في وصفها لهذا الخطاب .

٢ - ٥ . غير أنه من الملاحظ أن حصر موضوع هذا الوصف - كما أشرنا إلى ذلك سابقاً - في الخطاب دون غيره من مكونات النص السردى (القصة / النص) وعدم الغاية بالدلالة والاشتغال عنها بالخطاب، قد جعل هذا المنهج عرضةً للتقيد والمساءلة من طرف المؤكدين على البعد الدلالى والوظيفى المرجعى . على أنه من الملاحظ أن أصحاب السرديات البوييقية ، وهم يحصرون تحليلاتهم في الخطاب وطرق اشتغاله في النص السردى ، كانوا يشيرون دائماً إلى بعد الدلالة وإن لم يولوه كبير اهتمام ، **توروروف** في كتابه " البوييقا " وأثناء حديثه عن تحليل النص الأدبى : ينتهى إلى أننا " نستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبى في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظى من النص أو التركيبى أو الدلالى ^(١١) .

٢ - ٦ . ولئن اقتصر تحليل **توروروف** - في كتابه هذا - على المستويين اللفظى أو التركيبى فقد خصص صفحات منه لطرح ما أسماه " إشكالية النص الأدبى الدلالية " ^(١٢) . معتبراً أن سؤال الدلالة ينبغى أن يكون " بالتمييز بين نمطين من الأسئلة الدلالية : أسئلة شكلية وأخرى مادية ، أى ما هي الكيفية التى يدخل بها نص من النصوص ؟ علام يدل ^(١٣) . وقد تعرض في إجابته على السؤال الأول - وهو عنده متعلق بلغة النص - إلى ضرورة تجاوز الطرح التقليدى القائم على ثنائية : الحقيقة والمجاز - إلى " ضرورة الدلالة " (حيث يستدعى الدال المدلول) وضرورة الترميز حيث يرمز مدلول أول إلى مدلول ثان ، (إذ) إن الدلالة

موجودة في المفردات (في جدول الكلمات) ، أما الترميز فيصعب في المتفوق داخل التركيب^(١١). وفي إجابته على السؤال الثاني تعرض لقضية علاقة النص بالعالم (المرجع) .

على هذا النحو يتبين لنا أنه في الوقت الذي كان أصحاب الاتجاه الحصري للسرديات يحصرون دراستهم في بنية الخطاب السردية. كان سؤال الدلالة يجد طريقه دائماً إلى أطروحاتهم بطريقة أو بأخرى .

٣ - في السياق الخاص :

٣ - ١ . لنن لاحظنا سابقاً أن السرديات البوييتية في النقد الغربي - قد ارتبط ظهورها ونشأتها بنوع من الاستبعاد المقصود لمشغل الدلالة ، على الأقل بالنسبة للنقد الفرنسي - للخيال النقدي الذي تبناه أصحاب هذا الاتجاه والقائم على التركيز على المستوى التعبيري في دراستهم للسرد ونصوصه انطلاقاً من الخطاب موضوعاً لدراستهم ، لكن لاحظنا ذلك - فإن ظهور تجربة نقد السرديات البوييتية في النقد الروائي العربي المعاصر - قد ارتبط ظهورها بهذا المشغل وسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى الاشتغال على المستويين التعبيري والدلالي للنص السردية العربي وإن بدرجات مختلفة ومتفاوتة كما سنرى .

٣ - ٣ . والذي يبدو لنا ، إن ارتباط نشأة هذه التجربة النقدية بمشغل الدلالة مرده إلى السياق الخاص الذي ظهرت فيه هذه التجربة والخلفية الفكرية والنقدية التي أنتجتها . ذلك أن السياق الخاص لهذه التجربة والأفق النقدي الفكري المتحقق فيه ، هو سياق التطور النقدي الذي عرفه النقد البوييتي السردية العربي منذ بداية الثمانينات : ومراجعة

الجيل الجديد من أصحاب السرديات البوييتيقية لأطروحة المؤسسين ، في ضوء ما حققه الفكر النقدي الأدبي واللساني الغربيين من إنجازات . وهي المراجعة التي أدت حواراتها النقدية المكتوبة إلى انقسام أصحاب السرديات البوييتيقية اتجاهين : اتجاه يتمسك بحصر موضوع الدراسة البوييتيقية في الخطاب السردي ومكوناته ؛ واتجاه يوسع موضوعاته على بقية مكونات النص السردي (القصة ، النص) ؛ ويفتحه على مكونات جديدة لم يتناولها مؤسسو الاتجاه . وقد كان لهذا السياق أثره البالغ في تطور النقد الروائي العربي بداية من منتصف الثمانينات ؛ فقد أدت تراكمات المرحلة البنيوية لهذا النقد بجهداتها النظري والتطبيقي من تجديد أدوات هذا النقد وتكييف نمط تفكيره في ضوء ما حققته مناهج ما بعد البنيوية ؛ وما أتاحتها السرديات البوييتيقية بالذات من إمكانات جديدة في التعامل مع النص السردي .

٣ - ٣ . لقد كان لكل من التراكمين : الغربي والعربي دوره البارز في ظهور جيل من النقاد الروائيين العرب أكثر قدرة على استلزام "السرديات البوييتيقية" والاستفادة من تطورها وأكثر وعياً بدرجات ملائمة لأطروحات هذا الاتجاه في مقاربتها للنصوص العربية والتعامل مع السرد العربي مقاربة وتنظيراً ؛ بحكم إطلاع هذا الجيل على الفكر النقدي الغربي بلغته التي كتب بها ومن مصادره التي استقى منها .

وقد كان النصف الأخير من الثمانينات الفترة التي شهدت ظهور أهم الأعمال النقدية المكرسة لهذا الاتجاه خياراً نقدياً جديداً ؛ يراهن على أطروحته ويقبى أدواته النقدية وتلكميره المنهجية في تعامله مع مدونة السرد العربي ونصوصه القديم منها والحديث . ومع أن معالم هذا الاتجاه قد بدأت لتضج من خلال مجموعة من البحوث والدراسات الجامعية والأكاديمية ، المرقونة في الجامعات أو المنشورة في الدوريات والمجلات العربية المتخصصة ، إلا أننا ولغاية منهجية سوف نقتصر

على المؤلفات المنشورة التي أعطت لهذا الاتجاه ملامحه المتميزة في النقد الروائي العربي ، باعتبارها عينة على كبرى درجات كثافة حضور هذا الاتجاه في هذا النقد ، لنلتصم من خلالها ارتباط ظهور تجربة السرديات البويعيقية في النقد الروائي العربي بمشغل الدلالة .

٣ - ٤ . اتضحت معالم أطروحة هذا الاتجاه من خلال بعض الدراسات السردية التي ارتبطت بنصوص روائية عربية ، وبالبحث عن خصوصية السرد العربي وتشكلاته النصية . ويمكن أن نذكر من أصحاب هذا الاتجاه المراهنين على خياره النقدي مجموعة مثلت أصال البعض منهم بدايات ، مالبثت أن استمرت في التراكم : د. ميزا قاسم ود. يمني العيد ود. سعيد يقطين وغيرهم ممن ساهم في تدعيم هذا الاتجاه في نقد النص السردى العربي ومقارنته ، وفق منهج يتبنى أطروحة السرديات البويعيقية النصية بشيء من التفات .

٣ - ٥ . يعتبر كتاب د. ميزا قاسم " بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ^(١٤) من الدراسات النقدية التطبيقية الرائدة في هذا الاتجاه ، فهي دراسة تعود - كما في إهدائها إلى سنة ١٩٧٨ وإن لم تنشر إلا سنة ١٩٨٤ ؛ وقد سعت الناقدة في دراستها هذه إلى وصف تقنيات السرد كما جسدها كتابة " الثلاثية " من منظور بنيوي سردي عمدت فيه إلى وصف بناء الثلاثية .

وتكمن القيمة النقدية لهذه الدراسة في أنها لفتت الانتباه في زمنها إلى ضرورة اشتغال البنيوية السردية العربية نهاية المبعينات ببناء الرواية وأهمية ارتباط هذه البنيوية بتقنيات السرد في النص الروائي العربي ، باعتبارها الخيار النقدي السردى الذي سيسهم لاحقاً في تطوير أدوات النقد البنيوي السردى في التجربة العربية من جهة وفي ارتباط هذا النقد مستقبلاً بالنص السردى العربي في أبنيتة الداخلية ؛ للوقوف على خصوصية تشكله وعلى دلالات هذا التشكل من جهة ثانية .

لذلك لم تقتصر الدراسة على وصف وتحليل تقنيات السرد في الثلاثية والاشتغال بمكونات الخطاب الروائي في النصوص الثلاثة فقط ، وإنما تعرضت أيضاً إلى دلالات هذا البناء ووظيفته الدلالية وأكدت في خاتمة عملها على " أن الدلالة في العمل الأدبي لا تأتي من المضمون الأدبي . بل من البنية نفسها ... (...) فالدلالة في العمل الأدبي ، لا تأتي من المعنى الإشاري للكلمات التي يتكون منها العمل الأدبي ، بل من التركيب على المستويات المختلفة ^(١٦) .

٣ - ٦ . هذه العناية بمشغل الدلالة في مقارنة النص السردى العربى سوف نتخذ لاحقاً مع سيزا قاسم في بحوثها اللاحقة ومع سعيد يقطين ويمنى العيد مع منتصف الثمانينات أبعاداً مقارباتية ومنهجية أكثر وضوحاً ، تدفع بأصحاب السرديات البوييقية إلى الانتقال من المظهر الخطابى في النص المدروس إلى المظهر النصي في اتجاهين متباينين ومتكاملين أثناء مقاربتها لنصوص السردية العربية بحثاً عن خصوصيتها .

٣ - ٧ . السرديات البوييقية العربية ومشغل الدلالة: الاتجاه التوسيعي العمودي :

٣ - ٧ - ١ . من أبرز النقاد الروائيين العرب المتنبئين للنقد البوييقي السردى ، الناقد يمنى العيد : فبعد أن أولت اهتمامها دراسة الخطاب الروائي في كتابها " الراوى : الموقع والشكل " ^(١٧) وتقنيات السرد الروائي ^(١٨) ، التفت في كتابها الأخير فن الرواية العربية : بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ^(١٩) لتهتم بدلالة " الخطاب ودلالة النص من خلال " التشديد على حضور المرجع الاجتماعى في النص

الأدبي حضوراً متميزاً بفنيته^(٢٠). وذلك باشتغالها على سؤال " ما هو شكل حضور المرجعي في هذا النص ؟ أو كيف يتشكل النص بذاتها بعلاقته مع المرجع الحي^(٢١) .

وقد قادها سؤال المرجع الحي - هذا - في بنية الشكل " إلى الكلام فيما بعد على عبور القول إلى بنية الشكل إلى اعتبار الجمالية ماثلة في نظام التركيب اللغوي نفسه^(٢٢) .

٣ - ٧ - ٢ . وقد سعت يمني العيد في نطاق اشتغالها بالبحث عن الدلالة - إلى الأخذ بالسرديات التوسيعية ، وذلك من خلال عنايته بالقصة (المادة المبرودة) أو ما أسمته بالحكاية في الرواية العربية ، تقول " لقد سعت إلى قراءة لا تفصل ولو إجرانياً (شأني في بعض الدراسات السابقة) بين خصوصية المعنى وتميز الشكل ، أو بين الحكاية من حيث علاقتها بالمرجعي الخاص والخطاب باعتبار التقنيات التي يتعين بها هذا الخطاب ، كجنس روائي مميز^(٢٣) .

هذا التوسع في موضوع الدراسة ليشمل الخطاب والقصة في بحثها عن خصوصية الرواية العربية ، كان دافعه الأساسي العناية بمشغل الدلالة . وهو مشغل تقول عنه " ما يشغلي منذ بدايات بحثي في مجال الدراسة الأدبية ، هو الدلالة المولدة على قاعدة العلاقة بالمرجعي ، وبالأخص المرجعي الحي ، المرتبط بالزمن المعيش . فالرواية العربية معنية بشكل أساسي بهذا الزمن . وهي حتى عندما تستعير حكايتها من الماضي أو التاريخ إنما تعيد صياغة هذه الحكاية وتوظفها لتوليد دلالات هذا الزمن^(٢٤) .

٣ - ٧ - ٣ . ولئن سعت د. يمني العيد ومن يمايرها في هذا الطرح^(٢٥)؛ إلى توسيع مجال السرديات البويوتيقية العربية عمودياً ليشمل

موضوعها : الخطاب والقصة وربطها بالمرجع في بحث منها عن البعد الثالث للنص (الدلالة) - فإنه وجد من أصحاب هذا الاتجاه من تبني أطروحة التوسيع لكن في اتجاه أفقي هذه المرة .

٣ - ٨ . السرديات البوييقية العربية ومشغل الدلالة: الاتجاه التوسيعي الأفقي

٣ - ٨ - ١ . من نقاد السرديات البوييقية العرب المتمسكين بهذا الاتجاه أداة ومنهجاً في مقاربتهم للسرد العربي والتتظير له والمراهنين عليه خياراً نقدياً يحضر بقوة في أعماله د. سعيد يقطين . والقارئ لهذه الأعمال وخاصة منها المتعلقة بالرواية يلاحظ أن يقطين قد تبني - ومن يسايره^(٢٦) في هذا الخط - في كتابيه : " تحليل الخطاب الروائي"^(٢٧) و"الفتاح النص للروائي"^(٢٨)، أطروحة توسيع موضوع السردية البوييقية لتشمل : الخطاب والنص في بحثه عن الدلالة . فقد لاحظ يقطين أن جهود أصحاب " سرديات الخطاب " لا تكفي للإمساك بالدلالة ، ذلك أنه و" بسبب (أن) جنيت وتودوروف يقفان عند حدود المظهر النحوي (الخطاب) ؛ فإنهما يظلان عند حدود خاصة لا تسمح بتجاوز الراوي والمروي له في إطار علاقتهما بالخطاب"^(٢٩).

٣ - ٨ - ٢ . ويتحدث د. يقطين عن درجة الانسجام التي حرص على أن تحكم تصوره المنهجي ، وهو ينتقل من الخطاب إلى النص ، أو من "سرديات الخطاب " إلى ما أسماه " سرديات النص " . فيقول "بالنسبة لي ولأسباب تتصل بالأسئلة التي أطرحها على الرواية كخطاب أدبي ينتج ضمن خطابات أخرى أدبية وغير أدبية ، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية وغيرها ، لا أرى أن الحد النحوي (الخطاب) لوحده كفيل

بالإجابة على هذه الأسئلة ؛ لذلك كان لابد بالنسبة لي من توسيع الحد النحوي (الخطاب) وتجاوزه إلى ما أسماه تودوروف في حديثه عن المستويات بالمستوى الدلالي (....). هنا وجدنتي مقيدا بالسرديات البوييقية ، ولتجنب التصف في الانتقال منها إلى موسيولوجيا النص مع زبما وجدنتي أصم على توسيع مجال السرديات ألفقياً وليس عمودياً . فكان علي تجاوز الحد النحوي إلى الدلالي وبذلك وجدنتي ألتقي مع زبما، وأنا مشدود إلى المظهر النحوي . إن المظهر الدلالي توسيع للمظهر النحوي وليس إلغاء له أو قطعة معه (٣٠).

٣ - ٨ - ٣. ولعل وجه الطرافة والعمق في مساهمة معبد يقطين، يكمن في قدرته على فهم أطروحة السرديات البوييقية المنطلقة في تحليلها على الخطاب ، وعلى تصرفه في هذه الأطروحة من موقع واع بها وبالخلفية الفكرية اللسانية التي تصدر عنها ، تصرفاً يجعل لبنية الخطاب امتداداً أكبر تتحقق داخله يدعمها ولا يلغيها ، هو النص . يقول يقطين متحدثاً عن هذا الانتقال من الخطاب إلى النص : " وبإدخالي النص كمفهوم متميز عن الخطاب وإعطائه بعد المستوى الدلالي ، وجدنتي أعطي " النص " دلالات خاصة عكس ما نجده مع السرديين الذين يعتبرونه مرادفاً للخطاب . لذلك فجئيت وهو يتحدث عن الخطاب السردى أو النص السردى نجده يحملها بنفس الدلالة ، وعلى اعتبار النص مفهوماً مختلفاً عن الخطاب ، فإن له مكوناته الخاصة به ، والتي لضمان الاتساج لا يمكن إلا أن تكون توسيعاً لمكونات الخطاب ، ولا يمكن لقطبيه الرئيسيين (الكاتب / القارئ) إلا أن يكونا توسيعاً لقطبي الخطاب (الراوي / المروي له) (٣١).

٤ - خاتمة :

٤ - ١. على هذا النحو يتبين لنا أن تجربة النقد الروائي العربي

البوييقية قد تبنت الاتجاه التوسيعي للسرديات البوييقية ، بفعل الاهتمام بالمشغل الدلالي والوظيفي وإن اختلفت صيغة التوسيع . وقد لاحظنا أن خط التوسيع الألفي (سيزا ، يقطين) كان لوفى لأطروحة مؤسسي "السرديات" البوييقية (جنيت ، تودوروف) ، في حين كان خط التوسيع العسوي (بمنى العيد) أقرب إلى أطروحة العنادين بعدم حصر السرديات في مجال تحليل الخطاب وبإفئاضها على مستويات أخرى ، لم تهتم بها الحقبة البنيوية (القصة / الدلالة / النص) .

٤ - ٢ . وفي كلتا الحالتين كانت تجربة النقد البوييقي السردى العربى مرتبطة في نشأتها ونضج أدائها المنهجية وعمق تفكيرها المنهجى بمشغل الدلالة عند أصحاب هذا الاتجاه الفنى في نقدنا الروائى، بحيث كان هذا المشغل - في نظرنا - المحرك والدافع لأصحاب هذا الاتجاه إلى تبني موقف نقدي من أطروحة التوسيع تستجيب وخياره المنهجى . مما يفسر أن سياق نشأة السرديات البوييقية في النقد العربى، كان سياقاً خاصاً ومبانياً للمصياق الذى نشأت فيه السرديات البوييقية الغربية ، على أنه تنبغى الإشارة أخيراً إلى أنه حتى وإن كانت الأولى متحققة في أفق الثانية الفكرى والنقدى والمنهجى فإبها ومن موقعها ، ولعل هذا ما يميزها عن المرحلة البنيوية السابقة لها ، كانت محاوره لهذا الأفق في طرحة الفكرى والنقدى والمنهجى بصورة غير علنية (سيزا قاسم ، بمنى العيد) ، أو بصورة علنية كما هى الحال ضد سعيد يقطين ، مما يبعث على الأمل مستقبلاً في أن يغير الكثير من نقادنا من مواقعهم المكتفية في كثير منها بالتقبل وإعادة الإنتاج ، إلى مواقع جديدة تتأسس على النقد والحوار في صياغتها لخطابها النقدي المستلهم والمستفيد من خطاب الآخر ، ودون ذلك الكثير من البحث والجهد والإخلاص لهما .

هوامش الدراسة :

- ١ - سمير روجي القيس - "مناجح في الرواية السورية" منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٩
- ٢ - هلافة سعيد - "حكاية الإبداع" دراسة في الآداب العربية الحديث "دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩
- ٣ - مورييس أبو نصر - "الأكسدة والتلف الأدبي : في النظرية والسؤساء" "دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٩
- ٤ - نبيلة إبراهيم سلم - نقد الرواية من وجهة نظر هيرسكث القوية الحديثة "لغتي الأدبي ، الرياض ، ١٩٨٠
- ٥ - بدأ هذا الاتجاه ، مع بارت في بحثه المنشور في عدد ٨ من ترانسلات لعام ١٩٦٦
R. Barthes : " Introduction à l'analyse structurale des recits, in, communication, 8, 1966.
والمطعون : مدخل إلى التحليل البنيوي لمتن ، ثم تدعم هذا الاتجاه مع لودوروف في كتابه " الشعرية " :
T. Todorov : Poétique, Seuil 1973 والتشع مع جانب في كتابه : "مسلكت III" ، ١٩٧٧ ، Seuil
Figure III, Seuil 1973.
- ٦ - سعيد يقطين : القناع والشعر : مقدمة لسرد عربي ، المركز الثقافي العربي ، ط. الأولى ، دار البهاء ، ١٩٩٧ ، ص ٩٤ /
- ٧ - سعيد يقطين : المرجع السابق ، ص ٩٤ /
- ٨ - خرجت عن هذا الاتجاه القوسمي للسرديات البويوتيقية ، أطروحت جديدة كسهرها ما ظهر في مجلة Poétique التي يشرف عليها جانب فكر منها
- G.D. Farcy : De l'obscuration narrative " la poétique " no 68, Nov 1986, p. 500.
- G. Brulotte : Poésie narrative et écrivain " la poétique, no 65, Fev, 1991, p. 3, 16.
- ٩ - سعيد يقطين : القناع والشعر ، مذكور سابقاً ، ص ٩٤ /
- ١٠ - من أبرز من فطن من التلة للتأريب بين بنية الخطاب وبنية النص بيير ريسا ، في منهجه الموسوم بـ "لغتي عربي أطروحت في كتابه :
- ١١ - لودوروف " الشعرية " ترجمة شكري السبلوت ورواه من سلامة ، دار لوبل ، طبعة الأولى ، ١٩٨٩ ، دار البهاء ، ص ٣١ /
- ١٢ - لودوروف ، " الشعرية " المرجع السابق ، ص ٣٣ /
- ١٣ - لودوروف ، " الشعرية " المرجع السابق ، نفس الصفحة ٣٣ /
- ١٤ - لودوروف : الشعرية : المرجع السابق ، ص ٣٣ /
- ١٥ - سوزا قسم : نهاية الرواية : دراسة مقارنة ثلاثية بين مطويع " الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤
- ١٦ - سوزا قسم : المرجع السابق ، ص ١٦٨ /
- ١٧ - صدر عن مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٩
- ١٨ - صدر عن دار القرافي ، بيروت ، ١٩٩٠
- ١٩ - صدر عن دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٨
- ٢٠ - ينسب العهد : المرجع السابق ، ص ٨ /
- ٢١ - ينسب العهد : المرجع السابق ، ص ٩ /
- ٢٢ - ينسب العهد : المرجع السابق ، ص ٩ /
- ٢٣ - ينسب العهد : المرجع السابق ، ص ١١ /
- ٢٤ - ينسب العهد : المرجع السابق ، ص ١٥ /
- ٢٥ - القسرا على مدونة ينسب العهد باعتبارها حيلة على خط التوسيع السوي وإن كان لهذا الخط استثناء في التجربة العربية
- ٢٦ - ما قلناه عن ينسب العهد يقلل عن سعيد يقطين باعتبار أصله لسان خط التوسيع الكفلي وهو خط يمد أيضاً استثناء في التجربة العربية
- ٢٧ - صدر عن المركز الثقافي العربي ، دار البهاء ، ١٩٨٩
- ٢٨ - صدر عن المركز الثقافي العربي ، دار البهاء ، ١٩٨٩
- ٢٩ - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، مرجع مذكور سابقاً ص ٥٢ /
- ٣٠ - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : المرجع السابق ص ٥٣ /
- ٣١ - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : المرجع السابق ص ٥٣ /

• • •

الطريقُ إلى النصر

قراءة في عناصر الفهم

في رواية الطريق إلى النصر *
ARCHIVE

سليمان حسين

إن مطمح أي مقارنة نقدية أن
نرصد العناصر المكوّنة للنص
وتحلّلها وتفسّرها وتعيد تجميع
العناصر، وتؤلف بين تكويناتها في
بناء يستطيع المتلقي تبنيّه
واستيعاء مضامينه ومضمراته، وفهم معنى الأدب وفحواه التي تحقق له
أدبيته، وتتعدّد عناصر النص الروائي المكوّنة وبذلك تعدّد التّأولات
الدراسية، وقد حاولنا في هذه المقاربة استقصاء البنى النصية الأكثر
أهمية ومراقبة امتدادها الدلالي والأدبي البلاغي والإبلاغي.

تحاول هذه الفرضية المختصرة إلامام الشامل أو شبه الشامل
بمعايير الدراسة الضرورية لاستيعاء مكوّنات الحديث الروائي (النص
والخطاب) ونحن في تناولنا لرواية (الطريق إلى الشمس، تشريفة آل
المر) سنختصر في العناصر المدروسة وسنقتصر على العناصر الأكثر
أهمية والتي تقدّم لنا النص والخطاب أكثر وضوحاً.

وقبلولوج في عالم الرواية لابد من الإشارة إلى تحفظ
(واحتراز مهم هو مسألة السياق وهي مسألة مهمة في الاستشراف
النقدي ؛ فالعمل الأدبي - والرواية بخاصة - ينتمي إلى سياق يتعلّق إما
بالجغرافيا التي ينتمي إليها المبدع وإما بالنوع الأدبي المتجز . وإما
بالمساق الأيديولوجي أو الفني، وتوضيحاً لذلك نطرح المثال التالي :
عندما نريد أن ندرس رواية نجيب محفوظ فلابد لنا من دراستها ضمن
سياقه المحليّ الجغرافي ثم ضمن سياقه العربي، وهذا هو الأقل، ويضاف

إلى ذلك - وهو الأهم - أننا إذا أردنا أن ندرس عملاً روائياً لنجيب محفوظ فلابد من أن ندرسه ضمن سياق الروائي كاملاً.

إن العمل الروائي الذي بين أيدينا ينتمي إلى سياقات متعددة أهمها سياق الكاتب الروائي ونحن هنا نتفرعه من سياقه وندرسه معزولاً، وربما يؤثر ذلك على دقة (المقاربة ووضوحها. ويضاف إلى ذلك أن الرواية التي نحاول قراءتها هي الجزء الأول من ثلاثية واعدة، فهي جزء من كلٍّ لم يكتمل بعد ؛ لكننا سنحاول قراءة النص بما لدينا من الأدوات الخارجية البسيطة وبما يقدمه النص في مجرياته وأفائه وعوالمه.

قراءات الخطاب والنص (الفرضية)

أ - قراءات الخطاب :

أولاً : القراءة الأيديولوجية : وذلك بالبحث في المصادر الأيديولوجية للكاتب من داخل النص والاستعانة ببعض الإضاءات الخارجية، ثم البحث في ثقافة الكاتب بكل تنوعاتها وتفاصيلها، إضافة إلى دراسة الأزمة الحضارية.

ثانياً : القراءة الاجتماعية والمياسية : يدرس فيها المتخيل الروائي في ضوء الواقع " الخطاب بين الواقع والمتخيل " ويدرس كذلك مجتمع الرواية من حيث مشاهدته ووثائقيته والحلول التي يقترحها لأزمة المجتمع : الحلول الفردية (الاغتراب) حل الجماعة . ويدرس فيها كذلك الآفاق السياسية لمجتمع الرواية وقدراته.

ثالثاً : القراءة الميكولوجية : يُدرس فيها الاغتراب بصورة :
الجماعي والفردى، الروحي والمكاني، وتستوعى فيه صورة الإنسان
ومآزقه الاجتماعية والنفسية والسياسية والكونية ومآزقه مع ذاته،
والحلول التي يمارسها.

ب - قراءات النص :

أولاً : بناء النص الزماني : مستويات النص زمنياً : مستوى
النص، زمن النص، مستوى افتتاح النص على القارئ وتقليبات النص
الزمنية (الاسترجاع، القفز، الاستباق، المشهد، الاختصار).

ثانياً : المكان الروائي : طبيعة المكان الروائي وأنواع المكان
وعناصره، ودلالاته الفلسفية، وخرائق تصوره.

ثالثاً : السرد والحوار وموقعهما في النص : أنواع الحوار،
وظائفه، موقعه في السرد، تقنيات السرد الروائي، الراوي وموقعه،
المقدمات، الافتتاحيات، الخواتيم.

رابعاً : الحدث : أنماط وطرق صناعه وعلاقته بالشخصيات،
وطرق عرضه وعلاقته بالواقع والمتخيّل والتاريخ والتراث.

خامساً : الشخصيات : أنواعها وقدراتها ونموها وتطورها
وعلاقاتها فيما بينها، وأنواعها من حيث القدرة والفعل والانفعال.

سادساً : التصوير : أ - التصوير التقني : الثابت
(الفوتوغرافي)، المتحرك (السينمائي) - أنواع الصورة : اللقطة، المشهد،
الومضة.

ب - التصوير الفني : الصورة الشعرية، الصورة الروائية، الصورة البسيطة، الصورة المركبة، الصورة المترابطة، المترابطة...

سابعاً : اللغة الروائية : اللغة الشعرية، اللغة الروائية، لغة الرواية، لغات الرواية، لغة المقدمات والافتتاحيات والخواتيم، لغة الروائي وأماطها... - البنية اللغوية السائدة في الخطاب.

- ترميز العنوان : " عنوان الثلاثية : الطريق إلى الشمس " " عنوان الجزء الأول : تشريفة آل المر "

إن استراتيجية التسمية لدى أي كاتب تعتمد على رؤاه الفكرية وعلى مرجعيته الأيديولوجية واستحياءاته النفسية من خلال عمله الذي ينتجه، ويزداد التأثير عندما يتعلق الأمر بعمل إبداعي شعري أو نثري، ويتوضح لدينا الألق الإيحائي للتسمية لدى الكاتب عندما ترصد عناوين أعماله الروائية الأخرى " البحث عن نجم القطب " و " الحلقة المفرغة " و " المد والجزر " الثلاثية التي تضم " الإنكسار والصعود " وجزءاً ثالثاً لم ينجز بعد كما يبدو، وهذا الألق يتجلى في أن الكاتب مغرم بالوجود بمفهومه الكوني لما يحدثه من امتداد لا نهائي في الإحساس وفي الخيال، وانتهاء آخر إلى دلالات العناوين يوحي إلينا بأن هذا المكان اللامتناهي بالاتساع ليس دلالة نفسية مستقرة فإزال الأمر في نطاق البحث : البحث عن نجم القطب والدوران في حلقة مفرغة وبين مد وجزر وصعود وانكسار، كل هذا يشير إلى أن التسمية لدى الكاتب ذات أبعاد روحية وفكرية وربما فنية، وهي تؤلف مطمحاً لدى الكاتب لا يقل أهمية عن اهتمامه بإتجاز عمله، هذا الشغف بخصائص الكون يشي بالروح

الفلسفي للكاتب وبالنزوع إلى كسر الحدود وخرق المحدودات ويفسر هذا بحث الكاتب عن التنوع المعرفي في نشاطاته الإبداعية.

المدلول الرمزي للعنوان " الطريق إلى الشمس " : قد يُرى العنوان في دلالته الرمزية القريبة دالاً على البحث عن الحرية بمفهومها الوطني، غير أن الانتباه إلى المستوى الأعصق يُظهر أن هذه العنونة إنما تنتمي إلى ما أشرنا إليه من النزوع الكوني. أما المدلول الرمزي للعنوان " تشرية آل المر " فإنه في البدء يشير إلى الاستفادة من تراث القص العربي الشعبي ، وبالأذات من عنونة " تغريبة بني هلال " والاستفادة هذه معدلة تعديلاً مقصوداً وظرفياً له دلالته التي تتوافق واستراتيجية التسمية عند الكاتب فالتعديل طرأ بعلاقات معينة على الشكل التالي :

تغريبة # تشرية علاقة تضاد

بني ، آل علاقة جزء محتوي في كل

هلال المر عنصر مساعد ملحق / تسمية محايدة الدلالة

ولتفسير هذه العلاقة نقول : جاء التضاد بين التغريبة والتشرية تضاداً مكانياً ذا دلالة زمانية، بمعنى أن استخدام الكاتب للتشرية بدل التغريبة هو مناسبة بين المتخيل الحديث بأفائه الفنية والفكرية والمتخيل القديم بقدراته وإحياءاته الحديثة والملحمية. أما علاقة الاحتواء بني الجزء والكل (بني وآل) فهذا عائد إلى منزع نفسي عند الكاتب يحبذ فيه أن يجعل الحكم كلياً وسنشير لاحقاً إلى أنه يؤكد جميع استخداماته التي تحتل الاجتزاء بلفظ كل وهو تأكيد معنوي على المستوى اللغوي، مع أن اللفظين " آل " و " بني يمكن " أن يؤدبا المعنى ذاته تقريباً إذا استخدم الكاتب أحدهما مقترناً بتسمية بعده فلنحاول أن نجرب احتمالات التسمية ودلالاتها.

تغريبة بني هلال	تغريبة بني المر
تشريقة بني هلال	تشريقة بني المر
تغريبة آل هلال	تغريبة آل المر
تشريقة آل هلال	تشريقة آل المر

ثقافة الكاتب ومصادره :

يبدو من متابعة الأعمال الأدبية الإبداعية وغير الإبداعية التي ينتجها عبدالكريم ناصيب أنه يتحرك على مساحة ثقافية واسعة أول سماتها التنوع والتعدد، وتتجلى **السمعة** هذه أكثر ما تتجلى في مترجماته، وليس التنوع ضمن حقل واحد من حقول العلوم الإنسانية بل في حقول كثيرة وربما يكون هذا التنوع والتعدد المصدر الرئيسي للنفس الإبداعي الذي سنلاحظه في مجريات عالم الرواية فنجد أنه قد ترجم كتباً من الحقول التالية :

١ - الحضارة والتاريخ - ٢ - علم النفس بأنواعه : العام التربوي، علم نفس الانحراف، علم النفس الاجتماعي ٣ - علم الاقتصاد والسياسة - ٤ - الألب العالمي من رواية ومسرحية ومختارات، يضاف إلى ذلك أن الاختيارات التي يترجمها الكاتب ذات دلالات نفسية وفكرية وإبداعية فهي منتقاة وفق مخطط نفسي وفكري محدد، والسمعة الأخرى لديه هي الموسوعية أو الرواية المطولة إذا صح التعبير وهذا ما نلاحظه في رواياته المؤلفة، إذ يجد لديه مطمحاً كبيراً إلى إجتاز الرواية الموسوعية ويبدو أن هذه الظاهرة تستهوي كثيرين من الروائيين العرب

وخير مثال على هذا الروائي العربي المبدع عبدالرحمن منيف في مطولته (مدن الملح) لذلك نجد ثلاثية عبدالكريم ناصيف " العذّ والجزر " التي يبدو أن جزءها الثالث قيد الإجازة وكذلك يعدنا الكاتب بأن هناك أجزاء أخرى متممة لرواية الطريق إلى الشمس لم تصدر بعد.

أولاً القراءة الأيديولوجية :

أكدنا أكثر من مرة أن النص الأدبي في أقصى تجلّ معنوي له دلالة أيديولوجية، وأن أي إجازة أدبي لابد له من أن يضع في حسابه الإبداعية هذه الدلالة منذ التخطيط لإجازته، وهذا يعني أن النص وفيلفي في مراميه وامتداداته ، مهما تكن الوظيفة التي يرمي إليها. ودائماً تغلب الصبغة الأيديولوجية وتسيطر على وظيفة الأدبي، ولكن دون إغفال الوظائف الأخرى التي تعني بالنزوع نحو فنية الإبداع والعمل الروائي موازاة إبداعية فنية تخيلية للواقع والتاريخ، موازاة فاعلة بمعنى أنها لا تقتصر على النقل الواقعي التوثيقي ، وإنما تطمح إلى خلق واقع بديل وتنزع إضافة إلى ذلك - إلى البحث في مآزى العالم وهذا دأب الرواية العظيمة التي تنتوع محمولاتها الإنسانية والفكرية وتتنوع معالجاتها وحلولها وتتبع عظمة الرواية من قدرتها على عرض مجموعة من مآزى الإنسان الكبرى ومعالجتها معالجة توازيتها في المستوى الإشكالي.

ومما لا شك فيه أن الطريق إلى الشمس بحث في أيديولوجيا المجتمع المتمثلة بالصراع القائم بين السلطة العثمانية بنوابها : المخترع والدرك وتوابعها في جهة والشعب المُمثّل بأهل الرّيحانة وممثليهم " آل المر " وفحوى هذا الصراع محاولة تنافس بين الطرفين أو يمكن أن نقول

محاولة نفى من طرف واحد هو الطرف القادر والفاعل أيديولوجياً وواقعياً هو طرف السلطة، وتنجح الأيديولوجيا المائدة في فرض ذاتها وتراجع الأيديولوجيا المضادة دون أن تتلقى وتتعلم ويحكم الروائي المستمد من واقعه بقانون "البقاء للأقوى" ويندرج هذا الصراع الحاد ضمن صراعات البشرية التقليدية التي تعود المجتمع إلى بدائه الأيديولوجية التي تتكرر في مراحل الحضارة الإنسانية.

يعرض الخطاب مجموعة من السلوكات الأيديولوجية التفصيلية التي تميز المجتمع وأهم هذه السلوكات الرؤوية العشائرية القبلية للإيمان، فالإيمان ملغى على مستويين : الأول مستوى السلطة التي تعتمد في وجودها على اقتنيات قدرات الإيمان وعلى إلغاء كل ما من شأنه أن يجعله كائناً فاعلاً مستقلاً ومستوى المجتمع العشائري القبلي الذي يحاول أيضاً ما تحاول السلطة ولكن اعتماداً على رابطة الدم. وينتبه الخطاب إلى سلوك مهم في الحياة الأيديولوجية لمجتمع الرواية وهو سيطرة العادات والتقاليد والأعراف المستحدثة على الدين وتحولها إلى رموز لا يمكن مسّها. ويمكن أن نقول : إن الرواية قامت على المستوى الأيديولوجي باتخاذ موقف واضح من الصراع التقليدي الدائم بين المبادئ المطلق والمنسوخ الذي يبحث عن نفى المسالك وإلغاله.

المشهد الاجتماعي والسياسي في الخطاب :

لا يمكن الحديث بشكل مستقل عن ظواهر اجتماعية معزلة عن المتممات الشقيقة المترابطة بعلاقات تبادلية فيما بينها وهي ظواهر الحضارة وظواهر السياسة التي ينشأ عنها حتماً الفعل الاجتماعي ويتوجه ضمن مسار رؤيتها وتوجهها.

١ - المشاهد الاجتماعية (المنوى) : البؤرة الرئيسية للمشاهد الاجتماعي السياسي في الخطاب ذات بُعد حضاري فحواء الارتداد نحو الطفولة الحضارية للمجتمع، فالمجتمع غير متجانس العناصر الداخلية * وهي مشكلة المجتمع العربي بعمامة * لذلك لا يمكن أن يتابع الفقه الحضاري طالما أنه يعاني انتفاء التجانس ولا يمكن أن يندرج في الألق الحضاري العام للعالم. هذا في الجانب الملبى أما ما يتعلق بالجانب الإيجابي فهو القدرة الفائقة للمجموعة البشرية * آل المر * على تكوين مجتمع بديل بعد هجرتها القسرية من موطنها الأصلي إلى موطن جديد وإن يكن ذلك على حساب العودة إلى الموطن الأصل وتحريره من عبوديته. ومن المشاهد التفصيلية للمجتمع في الرواية مشهد ملبى في الحياة الاجتماعية العربية **هو مشهد الغزو** فالعلاقات بين المجموعات البشرية قائمة على التبادل المتبادل بطريق الغزو والاستزاع الملكية بالقهر والإكراه. ويضاف هذا إلى المشهد الرئيسي السياسي الاجتماعي وهو مشهد القمع السلطوي والقمع القبلي والقمع الأسري الأبوي. لذلك نستطيع القول : إننا في (لا مجتمع) أو في مجتمع تتصارع فيه القوى وتتنافى دون أن يستقر المجتمع لطرفٍ بالمعنى الصحي.

وتتنوع الحلول في الخطاب، فالحل الأول الغاغل في الواقع هو :

- حل السلطة : وهو القمع وطبيعي أن هذا الحل طارئ لا يمكن أن يؤدي إلى نتيجة حضارية.

- حل الفرد : يقوم الفرد بمحاولة تمرد إيجابي يخرج فيه على قانون السلطة ولكنه يبقى حلاً فردياً * موبرماتياً أو عفترياً * إذا جاز التعبير.

- حل الجماعة : الرضوخ والتفاني فيما بينها وقد يخرج الحل الجماعي في أحد تجلياته إلى المفهوم الثوري، لذلك نجد لثورة الشريف حسين أهمية كبيرة بحثاً عن الحل.

- حل الاغتراب : بمستوييه المكاني والنفسي.

عندما يرى الإنسان أنه محاصر من الاتجاهات كافة وأن كل مجريات العالم تقوم بمحاولة السيطرة عليه فإنه يختار أن ينفي العالم خارج ذاته ويصبح موجوداً مكملاً، وعندها يفقد جدواه وجدوى العالم.

الرّواية بين الواقع والمُتخيّل :

إن المرجعية الرئيسية **للخطاب الروائي** خاصة وللخطاب الأدبي عامة هي الواقع بمفهومه العام ، وتتفاوت قوة الواقع هذا بين روايي وآخر وبين رواية وأخرى وفقاً لرؤية الكاتب للعالم ونظراته إلى الإنسان. يفترض في الفصل الأدبي الذي يطرح رؤية أيديولوجية أن يظل متسقاً مع رؤيته بطرح متخيّله الروائي ممكن الحدوث بمعنى أن يطرح متخيلاً واقعياً.

- حضور الواقع : رواية التوثيق

يبدأ المتخيّل الروائي في رواية (الطريق إلى الشمس، تشريفة آل المر) غير واقعي في العنوان وهذا الاتساق من الواقعية يؤدي دلالة رمزية جمالية تحدثنا عنها في ترميز العنوان ، وينكسر المتخيّل اللواقعي مباشرة في عنوان الجزء الأول " تشريفة آل المر " فهو عنوان

يوحي بواقع جماعة تغادر مكاتها لتتجه نحو الشرق. وتواظب الرواية على المحافظة على واقعيتها الحديثة من بداية افتتاحيتها حتى خاتمتها، وهي بذلك متسقة مع طرحها الأيديولوجي الواقعي، وتُفرق الرواية في واقعيتها حتى تدنو في كثير من مجرياتها إلى التوثيق، فتصبح عملية توثيقية لمجريات أحداث فترة من التاريخ العربي هي الفترة الدامعة من سيطرة الحكم العثماني التركي على البلاد العربية، ثم تُهمل هذا الواقع في الحدث التاريخي الذي يعد محور الأحداث في الرواية وهو " حرب المسفر برك " وما جرت به هذه الحرب، على أن هذه الواقعية الروائية المعتمدة على واقعية حقيقية لم تكن على حساب الأداء (الفني للأحداث فربما تكون غرابة الواقع وحوادثه المدهشة قد غطت على جفاف الواقع المنقول إلى عالم الرواية، **غير أن الحديث** عن واقعية تسجيلية أو توثيقية لا يعني أن الخطاب يخلو من الحوادث التخيلية التي ترمي إلى الإدهاش بالخيال ، ففي نهاية الفصل العاشر يكتشف عزيز أن الفارس المثلث الذي صادقه مدة طويلة ورافقه في أمكنة كثيرة وناقشه وجادله، هو امرأة جميلة متخفية بزي فارس مثلث وهذا الحدث يذكر بالعوالم السرية للنقص الشعبي - وبخاصة بعوالم ألف ليلة وليلة التي تنكشف فجأة عن مدهش جديد، وهذا الحدث ذاته مستقى من عوالم ألف ليلة وليلة، إذ تتخفى امرأة بزي الرجال وتقوم بأعمال عضلية يعجز عنها جهازة الرجال وفجأة تكتشف ببساطة متناهية كما حدث مع عزيز عندما أخذ يجاذب الفارس المثلث ليسبح معه فينكشف النقاب عن وجه أبيض وردي.. إلى آخر القصة. ولكن كيف يمكن أن نناقش واقعية هذا الحدث ؟ هناك قرأتان مثلاً وضع المرأة في المجتمع العربي في أحداث الرواية وبخاصة في المجتمع القبلي.

الشَّخْصِيَّاتُ :

ربما نستطيع القول : إن الشخصيات هي التي تعطي الخطاب الروائي قوامه الذي يسوغ تسميته (بالرواية) ولا نجد هنا مجالاً للحديث عن أنواع الشخصيات ومستوياتها وعلاقتها المتداخلة وطرائق تصويرها داخلياً وخارجياً، فهي كثيرة متنوعة، لكننا سنقوم بانتقاء شخصيتين مهمتين لبناء القوام الروائي، الشخصية الأولى شخصية عزيز المحور البنائي للرواية الذي يقود الأحداث جميعها ويوجهها وفق إرادته، والشخصية الثانية (شمس) الفارس المثلّم، الأثني التي خيّبت أوثقها وعادت لتسترجعها على يدي رجولة عزيز.

عزيز : المحور :

تمثل شخصية عزيز إلى جانب كونها المحور الفني للخطاب والنص المحور الأيديولوجي الذي يحمل رؤى الخطاب ومرجعياته ومنازعه الإنمائية والفكرية والنفسية، عزيز الممثل الفردي للمطمح السياسي العربي " التخلص من ربة العثمانيين الدامية " لذلك تجده الذاعية الرئيسي لأفكار الاستقلال قولاً وفعلًا، فطى المستوى الفعلي يرفض الإنسياق إلى جندية (العصلي) للذهاب إلى حرب (السفر برلك) ويضرب في الأفاق بعد أن يضرب المختار والذرك الذين جاءوا ليحضروا شبان القرية للذهاب إلى الحرب، وإضافة إلى كون عزيز الممثل للنزوع المتناسي نحو الاستقلال ، فهو الممثل الأول للنزوع الحضاري نحو التطور والتخلص من صور التخلف التي يرفضها وأهم هذه الصور

المظهر الاعتباري المتوحش للاجتماع البشري " الغزو " من أجل البقاء، ويبقى التمثيل بسيطاً يدنو من السذاجة التي تتوافق مع التكوين العام للشخصية التي تحمل بعض الأحيان رؤى أوسع من تصوراتها ووعيتها : " الشام وبيروت وبغداد كلها ضد العصلي وهؤلاء كالمجانين يتخبطون يمينا، شمالاً ، الأعداء من الداخل ومن الخارج ولا يعرفون من يواجهون " ص ٢٧٩ " نقتلع عن شريعة الغاب.. الملبس والتهب " ص ٣٢٨.

ويمكننا في نهاية الحديث المقتضب عن شخصية عزيز أن نقول: شخصية شعبية ملحمة كما الزير سالم تماماً أو كعنترة العبيسي وهو غير مستغرب لأن الكاتب بدأ منذ العنوان يربط متخيلة الروائي بالتمثيل الشعبي في تغريبة بني هلال ، فالزير عزيز بطل التشريفة يقوم بالأعمال التي لا يستطيعها جبابرة الرجال كما يفعل الزير سالم بطل التغريبة ولكن دون أن يكون عزيز زير نساء، فهو حليف يُذكر بعنترة :
وأغض طرفي ما بدت لي جارتني حتى يوارى جلوتي مثواها

لذلك بغض طرفه عندما يرى الفتيات يسبحن في العين وكذلك يرفض الانسياق مع رغبات أرملة أخيه التي تحاول إغواءه مرات حتى تتدس في فراشه، غير أنه يقاوم هذا الشذوذ بشدة، ويصل في النهاية إلى المرأة الحلم شمس " الفارص المنثم " ويحط بين يدي أنوثتها رحال رجولته.

شمسُ المرأة التي توجّل أنوثتها إلى أن يعيدها إليها عزيز

على طريقة انفجار العالم السري المفاجيء نكتشف وجود

شمس، الفارس المثلث الذي يتحول إلى امرأة بإزالة نقاب وجهه من قبل عزيز بالمصادفة المحض غير المقصودة. لأنه لا يمكن للشمس أن تبقى طويلاً خلف النقاب وتسترد شمس أئوتتها التي حاولت وضعها في مكان الاحتياط لتستعرض عنها بمظاهر الرجال شكلاً وسلوكاً، ونحن إذ نتحدث بهذه المفاهيم إنما نتحدث عن مفهوم رجل مجتمع الرواية وأثنى ذلك المجتمع، ويبدو من لقاء ممثل التمرد الرجولي للتمرد عزيز " وهو ممثل حقيقي " وممثلة التمرد النسوي " شمس " (وهي ممثلة غير حقيقية) أن الخطاب أراد أن يعرضهما نموذجين متوازيين متناظرين للتمرد الإيجابي على القائم والسادد الاجتماعي والسياسيين، وهذا يصح في حالة عزيز غير أنه غير صحيح البتة في حالة شمس.

١ - تقوم شمس بالتمرد على وضعها النسوي كأثنى وتؤجل أئوتتها وتنتمي إلى عالم الرجال، والتمرد الإيجابي على الوضع الاجتماعي السائد للمرأة لا يكون بالانتماء إلى عالم الرجال وهجر عالم المرأة وإنما يكون بتكريس العالم الأنثوي بفعل مناسب يعطي الأنوثة وجودها.

٢ - إذا صحت عملية التمرد فإنها عملية ناتجة عن وعي شامل وهذا منتف في تمرد شمس فهي مازالت مؤمنة التقاليد القبلية وبخاصة بضرورة الغزو إذ تجادل عزيزاً في ضرورة الغزو قبل أن يكتشف أنها أثنى وليست فارساً ص (٣٢٨).

٣ - تعترف شمس نفسها بأن تمردا هذا وانتقالها من عالم المرأة إلى عالم الرجل ليس إلا لعبة، بدأت بها لأنها قوية البنية قادرة ثم استهوته اللعبة :

” صدقتي أنا نفسي نسيت أنني فتاة... حين جعلني طول قامتي ومئاته بنيتي أشعر أنني قوية كالفتيان قادرة على فعل ما يفعله الصبيان، بل مذ كنت صغيرة كان يستهويني اللعب مع الصبيان فأمضي إلى حيث هم أجري كما يجرون، ألعب كما يلعبون أتحدث كما يتحدثون ، يوماً بعد يوم كنت أبعد عن لداتي اليقات أبغض أكثر فأكثر لعبهن وأحاديثهن... كنت أرى نفسي أكبر من أن يمضي الخدر ، وأكثر نشاطاً من أن أعيش عيش الحريم... مثلي مثل الصبيان.. ذراعي قوية وقلبي شجاع... ولكي أكون مثلهم رحت أكلد مشيتهم بل صرت أليس كما يلعبون... والذي أعجبته اللعبة...“ ص ٣٦٥.

” كانت مجالس الحريم بغيضة على قلبي فصرت لا أجلس إلا مجالس الرجال... كما بت أصرار الفتان....“

.. شمم اصدقوني القول، أحقاً كنت قد نسيت أنك أنثى ؟

.. إلى أن ظهرت أنت.. أجل “ ص ٣٦٦.

من هذا النص الطويل الذي قطفناه من الرواية نجد أن شمساً أقرب إلى النموذج الميكولوجي ، أي النموذج الذي يشذ عن القوام النفسي المساوي منها إلى المتمردة الإيجابية الفاعلة في البحث عن التغيير ، وقد كان تغييرها فردياً وفي الاتجاه الخاطيء.

.. السرد والحوار :

يعتمد الروائي في عملية السرد الطريقة السردية التقليدية التي تجعل الوصف الإخباري متكأها وربما تكون طبيعة المرحلة الزمانية

المتأولة وطبيعة الحدث قد أملت على الكاتب .. هذا المعمار السردى، وربما يكون منزوع الروالى الفنى والثقافى متلائماً مع طريقة القص هذه، ونسوق ما يمكن أن ندعوه قرينه دليلاً على كون طبيعة الرواية ضرورة جعلت السارد يقتفى هذه التقنية ، وذلك فى أنه استفاد كثيراً من طريقة القص الشعبى فى السرد، وقد جاءت أكثر الافتتاحيات الفصول إما سرداً على طريقة القص الشعبى وإما مقطعاً من سيرة شعبية مروية بالطريقة ذاتها، يُضاف إلى ذلك توظيف أبيات شعرية باللهجة السائدة المحكية.

مَوْقِعُ الرَّاوي :

من قراءة فصول **الرواية تكتشف أن الراوى** شخصية حيادية تمثل دور الجوقة فى المسرح عندما يقوم بالتعليق على حدث وقع أو يوظفه لحدث سيحدث وكثيراً ما نلاحظ تمازجاً واضحاً بين الراوى والكاتب عندما يلجأ إلى اللغة الشعرية ليصور عالماً نفسياً ما، فيخرج الراوى خارج عالم الرواية ليكتب عن خواطره الشخصية ورؤاه الفكرية ومعلوماته ومعرفته العلمية وهو بذلك يترد إلى الكاتب الروالى ذاته الذى يريد أن يثبت فى الرواية شيئاً من رؤاه وأفكاره ومعلوماته ومواقفه فيفقد الراوى موقعه ويسلمه للكاتب بخاصة فى الافتتاحيات :

‘ يقولون الصدمة تصعق والمفاجأة تُجَلُّ بالتوازن يقرع الجرس... تخرج الأم تفتح الباب ، هناك تجد رجالاً يحملون ابنها جثة هامدة فيختل توازنها وتسقط أرضاً، راهبة بتول تدخل غرفة فتجد رجلاً عارياً امامها ووجهاً لوجه فتقع مغشياً عليها... فكيف يحدث هذا... كيف يختل توازن كان قبل لحظة واحدة فى ذروة للثبات ؟.. تلك الأسئلة يجب

عليها العلماء بأن فقدان الوعي إنما هو حيلة يلجأ إليها اللاوعي لدى الإنسان لتفادي موقف لا يريد مواجهته بأسرع زمن وأقصر طريق .

إن هذا العرض العلمي بل السيكلوجي في تفسير ظاهرة نفسية هو نوع من التدخل الخارجي من خارج عالم الرواية ومستواها الثقافي والشعوري والزمني ، فلو أن البطل من عالم المثقفين كما في كثير من الروايات العربية لوجدنا الكلام متسقاً مع عالم الرواية شخصية وفكراً، ولكن ما يسوغ قبول هذه المقاطع المتردية جمال الأداء وعمق تصويرها الشعوري ورغبة الكاتب في محاولة وضع المتلقي في المحيط الشعوري للرواية وللشخصية لخلق المعادل الشعوري الذي يطمح إليه لمتابعة عملية التلقي.

مستويات البنى اللغوية السائدة :

إن التنوع الروائي يتطلب تنوعاً لغوياً موازياً على أقل تقدير وما نقصده بالتنوع الروائي هو تنوع عناصر الرواية من حدث وشخصية وسرد وحوار وأفكار وعوالم ورؤى ومطامح وامتدادات ومضمرات فنية وأيديولوجية... ليصبح لدينا ما يمكن أن ندعوه لغات الرواية وليس لغة الرواية إذا صحت التسمية، والعصل الإبداعي الذي تتنوع بنيته اللغوية يحظى بقدرة إبداعية فائقة ، وترتقي قدراته بارتقاء تنوعه وفي بحثنا للبنية اللغوية السائدة في الرواية نجد أنها تخضع لنمط لغوي يتكرر في أثناء الرواية ، وقد حاولنا أن نرصد بدقة النمط اللغوي السائد ونرجو أن نكون دقيقين في ذلك.

سيطرت على النص البنى اللغوية الألفية التالية :

١ - بنية "كان... ولكنه" : تسود الرواية منذ افتتاحيتها حتى خاتمتها بنية الفعل الماضي كان وهو متكأ سردي سائد في الرواية العربية خاصة عندما تنزع إلى السرد عن الماضي [إضافة إلى الاستدراك على هذا الفعل ، ويبدو من إصرار المؤلف على هذه البنية المتكررة أن العالم الميكولوجي للمؤلف الذي حاول إسقاطه على العالم الروائي ذو طبيعة استدرائية ، خاصة على الماضي، واللافت أن هذا الاستدراك لا يعني الإلغاء أو الحذف دائماً ؛ وإنما يهدف إلى الإضافة إذ يستوحي أن " لكن ، أو لكن " أداة إضافة أو زيادة ، وهي في الأصل ليست كذلك إلا إذا كانت مزاحة للدلالة لغرض بلاغي وهي في مضمار الرواية غير مزاحة للدلالة وغرضها إبلاغي ، ونود الإشارة إلى أن هذه الثقلية اللغوية غصن بها السرد ولم نجد أي أثر لها في الحوار مع أنها بنية حوارية وليست سردية.

٢ - النفي بغرض الإثبات : وهي بنية لغوية دالة موفقة لدى الكاتب ذات قدرة بلاغية وإبلاغية علياً ، لأنها تخلق المعادل الشعوري المتوخى، وتوضح المضمرات الروحية والنفسية والفكرية للنص الروائي وتجعله متسقاً في التوصيل وذلك بإثارة التضاد الدلالي الذي يخلق أفقاً شعورياً وذهنياً رحباً متحركاً.

٣ - ظاهرة الفعل كان : قد نجد مسوغاً ما لاستخدام الفعل كان في رواية تسرد الماضي لتوافق معين بينهما غير أن الإسراف في استخدام هذه الصيغة اللغوية المفردة يلقي على سيرورة السرد والتسايه عبئاً كبيراً ويفقد اللغة إحياءاتها وتطلقها الحر ، يوضح الجدول التالي استعمال الفعل كان في الرواية وأثره على لغة الرواية وفق عينة عشوائية في اختيار الصفحات.

الصفحة	مركات الاستعمال	الماضي	المضارع	ملاحظات
٠٠١	١	١	-	
٠١٠	٢	١	١	
٠٢٠	١	١	-	سيطرة الحوار
٠٣٠	٤	٤	-	
٠٤٠	٤	٣	١	
٠٥٠	٥	٥	-	
١٠٠	٥	٤	١	سيطرة الحوار
١٥٠	٩	٨	١	
٢٠٠	٩	٧	٢	
٢٥٠	٥	٣	٢	
٣٠٠	٢	١	١	
٣٥٠	٨	٥	٣	
٤٠٠	٤	٢	٢	
٤٥٠	٦	٥	١	
٥٠٠	١٠	٧	٣	
١٥ صفحة	٨٥	٦٧	١٨	

يلاحظ من خلال الجدول السابق العدد الهائل لاستعمال الفعل كان

بخاصة في صيغة الماضي، وقد اخترنا الصفحات بفرق عقد بين صفحة وأخرى ثم عندما وصلنا إلى الصفحة الخمسين اعتمدنا الفرق خمسين صفحة وهذا الاختيار لا يرمز إلى شيء محدد وإنما للتأكيد على عشوائية الاختيار.

إذا قمنا بحساب (المتوسط الحسابي لمرات إدراج الفعل في مستوى التعبير الإبلاغي يكون ٥,٦٦ لكل صفحة، وعندها يمكن أن نتعامل عن قدرات الأسلوب اللغوي الذي يستخدم هذا الكم من صيغة سردية واحدة.

٤ - ظاهرة لكن: نقول في هذه الصيغة ما قلناه في سابقتها؛ فإذا قمنا بالعنونة الحسابية السابقة نفسها قد نجد أن النسبة أعلى من تلك التي رأيناها في الفعل كان وهذا ما لاحظته بدقة في الصفحات ذاتها التي رصدت فيها عدد مرات ورود كان

ويبدو أن حرف الكاف يحمل شحنة نفسية تؤدي غرضاً سيكولوجياً مهماً للكاتب، إذ نلاحظ سبلاً جارفاً من الكلمات التي تحوي الكاف سواء في بداية الكلمة أم في وسطها أم في آخرها، وتمكن العودة إلى أي صفحة من صفحات الرواية لرصد ذلك.

٥ - ظاهرة الكلية: كنا أثرنا في بداية هذه المقاربة عندما بحثنا في ترميز العناوين التي يختارها الكاتب إلى أن هناك منزعاً نحو الكلية والمطلقة في الرؤى والتوجه نحو الحياة والإنسان، وهنا نقول: إن هناك منزعاً بل نزعة كلية في إطلاق الأحكام، ويمكن أن ندعوها الكلية اللغوية باستخدام الألفاظ "كل، جميع..." وإذا قمنا باستقصاء ذلك فسندد الكثير والكثير، ونتمنى لـ أن طبيعة الدراسة وحجمها يسمحان

بتقصّر شامل لهذه البنية الكَلِمِيَّة وللبنى الأخرى ليكون كلامنا أكثر دقة وإقناعاً.

ولست البنى اللغوية المسابقة وحدها التي أشرنا إليها كانت المسيطرة على بنية النص ولكنها أهمها وأكثرها بروزاً ووضوحاً ومطمحاً في دراسات قادمة أن نولي مسألة اللغة اهتماماً تستحقه وهي دائماً تستحق إفراد بحث خاص بها.

في الختام نقول : إننا حاولنا أن نقدم تصوراً بسيطاً لمقاربة نقدية تمثل رغبة صادقة في البحث في عالم أي نص ، ومجافاة النقد النظري الذي يغوص في عوالم من المصطلحات والنظريات التي تقدم ذاتها في خديعة نظرية تلقى بعبثها على القارئ والناقد وعلى مستقبل النقد ذاته دون أن تفيد النص في شيء.



الفراغة الأسلوبية
بين الإنشائية والهيكلية

تامر الغزي

مثلت الأسلوبية في بداية هذا القرن
الملاذ الذي لجأت إليه الدراسات
النقدية حين انتبهت إلى تغييب نقد
القرن ١٩ الإعتناء بالجانب اللغوي
للنص ، وقد ظهر نتيجة لذلك في

بداية القرن ٢٠ اتجاه ترعّضه (قبل ليوسبترز) كارل فوسلر K. Vossler
الذي لفت النظر إلى أنه " لكي ندرس التاريخ الأدبي لعصر ما فإنه ينبغي
على الأكلّ الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي نهتم فيه بتحليل
الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبينة النص " ^(١) وقد كان
لسبترز ^(٢) فضل تنزيل هذا التوجه إجرائياً ، على أن توجه سبترز قد
اصطبغ بمنحى سيكولوجي مؤداه أن كلّ الحراف في مستوى اللغة مؤثر
لحالة التفعالية نفسها .

ويعتمد التحليل الأسلوبي عند سبترز جوهرياً على حدس أولي
ذي صلة وثيقة بشخصية الناقد وحساسيته ، " إن كلمة أو بيتاً من الشعر
قد يتميز فجأة فإذا بنا نحن تياراً من الألفة قد نشأ في تلك اللحظة بيننا
وبين القصيدة " ^(٣).

إن نقطة بدء العمل الأسلوبي عند سبترز تعتمد الحدس
والانطباع لكنه حدس ينبغي أن يؤول إلى بحث موضوعي إذ لابد أن
يفضي الحدس إلى تعيين خصيصة في النص يتم البرهنة عليها وتأكيد
وجاهتها من خلال الاختبار والتجريب ، والملاحظ أن العمل النظري لدى
سبترز متقلص مقارنة بالأعمال الإجرائية التي كان يسعى من خلالها إلى
البحث عما يجعل الأسلوب متميزاً متفرداً عند الانتقال من مبدع إلى آخر ،
فركز بحوثه على التحولات (Variations) محاولاً الوصول إلى " المتكلم "

من خلال الاستعمالات الجديدة والبنى التحوية الطريفة ، وقد وضع سبترر جملة من المبادئ التي ترسي ضوابط إجرائية لابد للأسلوبى أن يراعيها إبان عمله وهي المبادئ الثمانية التالية^(١):

١ - النقد كامن في الأثر : ينبغي على الأسلوبية أن تتناول الأثر الفني المجدد كنقطة انطلاق لا كوجهة نظر مسبقة خارجة عن الأثر ... إن النقد يجب أن يبقى كامناً في الأثر ، فالأثر هو موضوع النقد ومصدره ، وكل المقاييس النقدية للنص يجب استنباطها منه دون سواء، ولعل سبترر يسعى من وراء ذلك إلى نقد تاريخ الأدب الوضعى بإتيكاته الشائعة كالكلاسيكية والرومانسية ... وإلى إقرار أولوية المنهج الآتى على المنهج الزماني .

٢ - كل أثر أبهى هو كل .. نجد فيه فكر مبدعه الذي يؤسس مبدأ التماسك الداخلي للأثر * إن فكر المؤلف هو نوع من النظام الشمسى الذي تجذب إلى فلكه كل الأشياء . فاللغة والحبكة وغيرها ليست إلا أقماراً في هذا الكيان ، فكر المؤلف .

ومبدأ التماسك الداخلي هذا يشكل ما يسميه سبترر (eymon) (spirituel) * الأصل الروحي * و" القاسم المشترك " لكل أجزاء الأثر ، ويتقضي هذا إعطاء كل الظواهر المهمة في النص نفس القدر من الفحص والتحليل مع ضرورة مراعاة مبدأ الإنسجام الذي ينتظم النص .

٣ - كل ظاهرة جزئية يجب أن تفضي بنا إلى التوغل نحو مركز الأثر : بما أن الأثر هو كل حيث كل جزء مبرر ومندمج . فإذا بلغنا مركز الأثر تكوّن لنا رؤية لمجموع الأجزاء . إن جزءاً مرصوداً بالشكل المطلوب يمكننا من مفتاح الأثر ، ويقع التثبت في مرحلة لاحقة مما إذا كان هذا الأصل (eymon) قادراً على تفسير كل ما ندركه ونلاحظه من الأثر .

٤ - إننا نلج إلى الأثر بواسطة الحدس : ويتم اختبار هذا الحدس بواسطة الملاحظة والاستدلال في حركة تَراوُخ بين مركز الأثر وهامشه ، هذا الحدس هو بمثابة " الومضة " الذهنية التي تنبئنا إلى أننا على الطريق السوي .

٥ - الأثر كما هو منمّج في مجموعة : كل نظام من آثار مختلفة ينتمي إلى نظام أوسع ، وثمة قاسم مشترك لمجموعة الآثار المنتمية إلى نفس البلاد . فتفكير المؤلف يعكس تفكير مجتمعه (وهنا أيضاً يلتقي سيوتّر مع فوسلر Vossler) .

٦ - ينبغي للدراسة الأسلوبية أن تتطّلق من أحد المظاهر اللغوية : إلا أن في هذه النقطة بعضاً من الالتباس ، ذلك أن سيوتّر يناقض نفسه في موضع آخر حيث يقول : " إن دم الشعرية هو ذاته في كل مكان لا فرق بين أن نأخذ من المنبع " اللغة أو الأفكار " أو من " الحكمة " أو " التركيب Composition " ولكنه يتدارك " وبما أنني لساني فأنا أتموقع في زاوية اللسانيات لأتقدّم نحو وحدة الأثر " .

ويشير قيرو وكونتّر إلى أن " سيوتّر في كثير من الحالات سرعان ما يغادر نقطة الانطلاق اللغوية هذه " (٩) .

٧ - إن السمة المميزة للأثر هي الانحراف الأسلوبي الفردي عن الاستعمال المؤلف للغة :

فقيمة الأثر الأسلوبية تكمن في خروجه عن الاستعمال العادي وعن القواعد والقوانين اللغوية . وكل عدول عن قواعد اللغة يعكس عدولاً في بعض المجالات الأخرى .

وتمثل هذه النقطة عنصراً مشتركاً بين جميع الأسلوبيين (والنقاد) تالدهم وطريفهم ، سابقم ولاحقهم ، وهي ، على أهميتها ، لم

تَحَظُّ بالبحث الكسافي والوسائل الإجرائية الناجعة في ضبط حدود الاستعمال العادي لرصد مظاهر الخروج عليه ، وهو ما سيُمثل نقطة هامة في المدرسة الأمريكية وتحديدًا مع نموذجها ريفاتير .

٨ - إن الأسلوبية ينبغي أن تكون نقدًا قائمًا على الألفة مع النص : فالأثر كل يجب تَمَثُّله كاملاً وفي جوهره ، * وكل تحليل أو دراسة فيولوجية يجب أن تنطلق من البحث في جمالية النص ... وفي عبارة واحدة يجب أن تكون ثمة علاقة منافع (apologie) * .

غير أن التمثيل * السبتردي * بقي يشكو من نقائص عديدة لعل من ألفتها للنظر سكونه عن بؤرة النص الأسلوبية وعن المقاييس التي يمكن بواسطتها أن نرصد حالات * العدول * و* الانحراف * ، ولذلك فقد بدا أن التوجهات اللاحقة تسعى إلى سد تلك الثغرة وتداركها ، وكان من أبرز هذه التوجهات توجه كوهن من جهة وريفاتير من جهة أخرى .

١ - جان كوهين Jean Chen^(١) والإنشائية :

يمثل جان كوهن عنصر الاتصال بين الأسلوبية والإنشائية فهو أبرز من وظَّف الآليات الإنشائية للدرس الأسلوبي .

ويرى كوهن * ضرورة اتخاذ المحاور السياقية والاستبدالية أساساً لدراسة الصور فالشكل البلاغي يمثل نظاماً مزدوجاً يعتمد على هذين المحورين الأساسيين^(٢) .

* ويتكون أول الجدولين من فرضية لسانية مبنية على عمليتين متقابلتين متكاملتين ترجع الأولى منهما إلى ما سَمَّاه بمبدأ التفكي وترجع الثانية إلى مبدأ الشمول (Principe de totalisation) وفرضية نفسية لسانية تعقد صلة بين البنية في صيغتها الشمولية والوظيفة في طاقاتها

التأثيرية ، ويتكوّن ثاني الجدولين من فرضيتين أيضاً : فرضية أولى تراعي " النص " وترجع إلى مبدأ تماسك الأثر تماسكاً داخلياً ، أو مبدأ ملائمة الممنند للممنند إليه ... وفرضية ثانية تراعي العالم ، ذلك أن الكلام الإنشائي - على حد قوله - لا يبدع حفظه الخاص من الإنشاء ولكنه يستعيده من العالم الذي يصفه^(٨).

ويرى كوهن أن مفهوم الأسلوب " ليس له في الواقع إلا دلالة مسالبة فتعريف الأسلوب باعتباره انزياحاً ليس أن نقول ما هو ، فالأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المؤلف^(٩) " ويقرّ كوهن أن الانزياحات ليست " جميعاً داخلية في عناصر الأسلوب لملاحظات مثلاً لوفرة الكلمات الوحيدة المقطع في الشعر بالقياس إلى النثر لا تعني ضرورة أن للكلمات القصيرة مزية أسلوبية فقد لا تكون هذه الواقعة إلا نتيجة لما توفره الكلمات القصيرة من سهولة الوزن^(١٠).

ولذلك فإن هذه الانزياحات يجدر بالأسلوبي إحصاؤها ولكن كوهن وإن كان يرى أن لقاء الأسلوبية بالإحصاء هام فإنه يلج على ضرورة معرفة ما نحصى قبل الإحصاء إذ المشكل الحقيقي ذو طبيعة نوعية لا كمية^(١١).

فالولى مراحل العمل الأسلوبي هي " تحديد السمات^(١٢) وهذا التحديد يتم في رأي كوهن بالاستعانة بالحدس والتأمل إلا أن هذا الحدس تنحصر قيمته في العمل الاستكشافي ولا يمكن اتخاذه منهجاً للبرهنة .

وتكن ينشأ هنا سؤال هام هو " كيف نتأكد من أننا لم نتخدد وأن السمة الخاصة بعمل أدبي أو نوع أدبي توجد هناك بالتحديد ؟^(١٣) .

ويجيب كوهن بأن " وجود تردد دالّ إحصائياً هو وحده الذي

يسمح بتحويل ما كان في مستوى الحس والعاطفة مجردة فرضية إلى حقيقة واقعة^(١٦).

مستويات التحليل عند كوهن :

يجعل كوهن للتعامل مع النص مستويين كبيرين أولهما المستوى الصوتي الذي يقوم على ظاهرة النظم التي يعرفها بأنها " علاقة بين الصوت والمعنى "^(١٧) وهي ظاهرة يختص بها الشعر دون النثر^(١٨). ولها عناصر عديدة تأتلف منها أولها الوقفة العروضية التي قد تخالف الوقفة التركيبية التي يحترمها النثر عادة^(١٩) وثالثها القافية التي لا تكتسب [في نظره] صفتها إلا بوقوع النثر عليها ونضيف إلى ذلك : أن تتبع وقفة^(٢٠) " ولا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى "^(٢١) وثالثها الجناس الذي يعتبره كوهن " إلى جانب القافية - من خصوصيات الشعر دون النثر " فالمنثور لا يؤدي وظيفته إلا عبر الاختلافات الفونيمائية ولا يقبل التشابه إلا لأغراض اقتصادية^(٢٢)، في حين أن الشعر يسعى ما أمكنه إلى إعادة بعث اللغة وتشكيلها ويستشهد بالبيتين :

" Gal, amant de la reine, alla, tour magnanime

Galamment de l'arène à la tour managé à Nîmes "^(٢٣)

ورابعها لا وظيفية اللغة (antifonctionnelle) فالشاعر يريد أن يلهم ولكن بطريقة مغايرة للمألوف و" يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تشيره الرسالة العادية "^(٢٤).

أما المستوى الكبير الثاني فهو مستوى الدلالة ويأتلف من ثلاثة مستويات صغرى : الإمتداد - التحديد - الوصل .

ويعني كوهن بالإسناد جانيي الإمكان التركيبي والإمكان المنطقي (وهو أمر كان قد أشار إليه سيوييه في أول جزء من كتابه) فقد لاحظ كوهن بناء على ما وجدته لدى تشومسكي من ملاحظات أن جملاً ما يمكن أن تكون صحيحة نحويًا ، لأن النحو علم صوري ، ولكنها غير قابلة للفهم من قبيل الجملة التي ينقلها عن تشومسكي " الألكار الخضراء العديمة اللون تمام بعضف " ويلجّ كوهن على أن اعتبار اللغة الشعرية " انحرافاً عن قواعد قاتون الكلام " ينبغي ألا يعيق قاعدة أخرى تركز إليها وهي " قابلية الفهم " والتفكير^(١٢).

وتفضي هذه الملاحظة بكوهن إلى البحث عن الاستعارة باعتبارها عائقاً للفهم المباشر نظراً لتحميلها اللفظ الواحد وحدات دلالية أصغر وإقامتها علاقات بين ألفاظ متنافرة غير أن هذا التناظر يبقى جزئياً ويمكنه أن يتحول إلى **ملاعمة بناء على تفكير اللفظ إلى " ذرات دلالية " (Atomes sémantiques)** فتعبير **هو ثعلب** " لا يفهم ولا يلام المسند المسند إليه إلا بتفكير لفظ ثعلب إلى : " حيوان + محال " وتكون الصلة الثانية هي السمة المهيمنة^(١٣) في حين أن قولنا " معطف الثعلب " يشير إلى خصيصة أخرى هي للفرو^(١٤).

ويقرّ كوهن بضرورة توفر مثل هذه المنافرة l'impertinence في العمل الشعري فـ " الشعر يولد من المنافرة " ^(١٥) يقول " إن العالم الشعري لا وجود له ، ما هو موجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم ، الشعر لا يتحدث بلغة وضعية دلالية (dénotation) ويعني بها المطابقة). القمر ليس وردياً والشمس ليست سوداء والنيل ليس أخضر ولو وجدت هذه الأشياء بهذا الشكل لعبّر عنها الشاعر بطريقة مختلفة... الشاعر... لا يسمي أبداً الأشياء بأسمائها " ^(١٦).

ومبدأ المنافرة هذا سيؤدي بكوهن إلى دراسة المستوى الثاني

للدلالة وهو " التحديد " الذي يعني به كوهن " أن نعين بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدة أشياء " (٢٨) إذ كثيراً ما يكون اللفظ (حيز الأسماء) دالاً على الجنس أو على الشيء في عومها فتلجأ اللغة إلى تضيق دلالة الاسم بواسطة محددات ويميز كوهن ضمن هذه المحددات بين صنفين : النعت والصفة (Epithète et Adjectif) فالنعت لا يحدد المنعوت إذ يقدم سمة لا تقل تعميماً عن اسم الجنس كاستعمال تركيب "الموت الشاحب" فلفظ " شاحب " لا يحدد الموت و" لا يفيد إلا حيوية الخطاب " فالمعنى حاصل في لفظ " الموت " أما " شاحب " فدورها تعسيق الصورة فحسب ، أما الصفة فهي التي تقوم بالتحديد وبحذفها تصبح الجملة بترام ويمثل كوهن لذلك بجملة : " إن لنفس الكنيية تضلي بشكل ما الحزن على الأشياء الأكثر إثارة للغبطة " (٢٩) وبحذف كلمة " كنيية " تفقد الجملة إغادتها ، وهكذا فإن **النعت ليس** إلا حشواً وليكون محذواً يشترط فيه كوهن شرطين : ١ - أن ينطبق على جزء من الاسم ، ٢ - ألا ينطبق إلا على جزء فقط ولو لم يلائم أيًا منها أو لا منها جميعاً لا اعتبر شاذاً (٣٠).

ولكن أيهما تختص به اللغة الشعرية ؟ بالصفة باعتبارها محذواً أم بالنعت باعتبارها حشواً ؟ ويجب كوهن " بأن الحشو مقوم بميز اللغة الشعرية " (٣١).

فالشعرية لا تكمن في الألفاظ ذاتها فـ " لا يوجد لسان شعري إذا كنا نقصد بكلمة لسان مجموعة الكلمات ، ولكن توجد لغة شعرية إذا كان المقصود بلغة تأليف الكلمات فيما بينها أو تركيبها في جمل " (٣٢) وشعرية الجملة ليست " بفضل مضمونها لكن بفضل بنيتها " (٣٣) وليست البنية هنا تخص الجملة فقط وإنما هم تعالق الجمل كذلك وهو ما يفرد له كوهن قسماً من دراسته النظرية للنصوص ويسميه الوصل ويسمح الوصل بتوجيه الاهتمام إلى تعاقب الجمل " أي إلى الخطاب " (٣٤).

ويتساءل كوهن " هل توجد من وجهة نظر دلالية قواعد خاصة بوظيفة الوصل ؟ لجيب " أن كل وصل يحقق وحدة معنوية ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض ونجد أنفسنا بهذا الطرح أمام الوجه الدلالي للقاعدة النحوية^(٣٦) فأطراف الوصل ينبغي أن يجمعها مجال خطابي واحد " يجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل الموضوع المشترك وغالباً ما يقوم عنوان الخطاب بهذه الوظيفة^(٣٧).

ولكن أين لذة المفاجأة إذا كانت الوحدات تتألى بشكل منطقي منتظر ؟ إن وظيفة الاتزاح هنا ذات أهمية بالغة فـ " القطع " أو الانتقال المفاجيء غير المتوقع هو مقوم دائم الحضور في الشعر^(٣٨) إذ لغة الشعر هي إلغاء لتسلسل الأفكار و" في اللحظة التي يتم فيها تدخل الجملة الطفيلية ترتقي القصيدة أعلى درجات القوة وبهذا هذه الجملة لا يخسر مضمون المقطوعة شيئاً من مائدته في حين أن الشعر على العكس من ذلك يخسر الكثير من قوته^(٣٩).

لذلك كان اعتماد الشعر على الانقطاع (أو القطع) كلياً حتى إننا لا نلاحظ في الشعر الانقطاع على مستوى بين الجمل وحسب بل قد نطرح عليه داخل نفس الجملة ..^(٤٠) وهذا القطع داخل الجملة الواحدة بين عناصرها ينهني أساساً على المناورة ويقدم كوهن جملتين للبرهنة :

١ - بول أشقر وطويل ، ٢ - بول أشقر وشريف .

وبقدر ما تحقق الانسجام والتناسب في منطق الإسناد في الجملة الأولى بدت الجملة الثانية غير متناسبة إذ " يسند أحد المسمندين إلى الشخص الملموس والمسمند الآخر يسند إلى الشخص في بعده النفسي^(٤١).

وهذا الاختلاف في انتماء للكلمات إلى مجالات خطابية مختلفة (مثلاً : ما هو إنساني وما هو غير إنساني) هو الذي يحقق الاتزاح

الذي عليه تقوم شعرية النص ، وبه تتحقق وظيفته القصوى : الوظيفة الشعرية التي لا تتحقق حسب كوهن إلا " بخرق لقانون اللغة العادية " ^(١١) " الأسلوب خطأ ولكن ليس كل خطأ أسلوباً " ^(١٢) الخطأ الشعري " هو إخراج اللفظ من معجمه الوضعي المألوف إلى معجم إيجابي يقول كوهن ناقلاً عن هيجل " مادامت الكلمات نفسها مجرد دلائل للتمثيلات فإن مصدر اللغة الشعرية لا ينبغي البحث عنه في اختيار الكلمات وفي طريقة ضم بعضها إلى البعض الآخر ... ولكن في طريقة التمثيل " ^(١٣) فالتناس كلهم يرون السماء الزمادية رمادية ولكن هل هي حزينة بالنسبة إليهم جميعاً " ^(١٤) .

إن " الجملة الشعرية تسند إلى ألفاظها وظيفة " يعجز معنى الألفاظ عن أدائها " ^(١٥) وغاية الجملة الشعرية هي الاستعارة التي تؤسسها الصورة " إلا أن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغير في المعنى إنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى ، انتقال من المعنى المفهوم إلى المعنى الانفعالي " ^(١٦) من هذا المنطلق ندرك الشعرية في بيت الوار :

الأرض زرقاء مثل برتقالة

La terre est bleue comme une orange .

فلأجل أن ينشئ الإيحاء (أي الشعر) ينبغي ألا يكون بين المدلول الأول والمدلول الثاني للذال أي عنصر مشترك وحينئذ فقط يبرز المعنى الشعري ^(١٧) ويعتبر كوهن أن الاستعارة الشعرية هي انتقال من لغة المطابقة إلى لغة الإيحاء ، إذ تفقد الكلمات دلالتها في مستوى اللغة الأول وتستعيد في المستوى الثاني ويمثل كوهن لها بالتجدول التالي ^(١٨) :

للدال



دلالة المطابقة = المدلول ١ ١



الوظيفة

دلالة الإحياء = المدلول ٢ <-----

١ إن اللاتواري لم يعد مجرد قزياح مجاني ، فقد لا يلعب في حالات معينة إلا دوراً مساعداً بأن يكون في خدمة الوزن والقافية ، وفي حالات أخرى يتكفل بإبراز كلمة ما ، إلا أن هذه ليست هي وظيفته الأساسية ، فالشعر الحديث يستخدمه باستمرار وهكذا يؤكد بأنه موجه إلى غاية خاصة ويظهر ذلك في **عدم التوافق** بين الوزن والتركيب^(١٩).

ويشير كوهن في خاتمة عمله الموقر :^{٢٠} "لم الاستعارة ؟ ولم تغيير المعنى ؟ ولماذا لا يشار إلى الأشياء بأسمائها ؟ لماذا يقال هذا المنجل الذهبي ولا يقال ببساطة الهلال ؟"^(٢١) ليجيب بأن القانون المفهومي (المألوف) لا يمكن أن يجتمع مع القانون الانفعالي في حضان نفس الوعي ، ولا يمكن للدال أن يتضمن مدلولين متنافيين فكان على الشعر أن يقطع الرابط القائم بين الدال والمفهوم لأجل استبداله بالانفعال وأن يجمد القانون القديم لأجل استخدام القانون الجديد ، وليست الاستعارة ، عنده ، مجرد تغيير في المعنى بل هي مسخ هذا المعنى ، والكلمة الشعرية هي في نفس الآن موت واتبعات للغة^(٢٢) وهو موت واتبعات دائمان إذ الدلالة الإيحائية سرعان ما تصبح بفعل انتشارها ، وتداولها وابتذالها ، أقرب إلى الدلالة للمفهومية ، ولابد حينذاك من إعادة خرق اللغة :

الدال

دلالة المطابقة = المنلول ١ ١

دلالة إحياء = المنلول ٢ وظيفة ← دلالة مطابقة ← الدال

↓
دلالة إحياء ← المنلول ٣ ← الوظيفة

٢ - ريفاتير (ميشال) و" السياق الأسلوبى " :

ينحصر مفهوم النص عند ريفاتير في أدبيته وتتحصر الأدبية في النص " فلا أدبية ، في رأيه ، خارج نطاق النص ، ولا وجود لنص أدبي مجرد من الأدبية " (١).

وقد عمد ريفاتير إلى الاستفادة من أعمال معاصريه وبشكل خاص أعمال ياكيمسون فأخذ عنه " الوظيفة الإنسانية " للنص ليدرجها ضمن ما أطلق عليه " الوظيفة الأسلوبية " ولتج على ملازمة الظاهرة الأسلوبية للنص والذى " تبعاً لذلك - كل مرجعية للغة المؤلف بل وللمعايير المشتركة (٢) " فلجأ ريفاتير - من أجل ذلك - إلى الإغراق في الاهتمام ببنية النص أساساً واختيار البنيوية منهجاً إجرائياً مكّنه من تبين ظاهرة التفاعل بين عناصر الجهاز اللغوي للنص (وذلك عرفت أسلوبية ريفاتير " بالأسلوبية الهيكلية " وكان عنوان أول كتبه " محاولات في الأسلوبية الهيكلية ").

وقد استند ريفاتير في التمييز بين الكلام العادي والكلام الأدبي المقتضى للخصائص الأسلوبية إلى معطيات نظرية الإخبار (Théorie d'information) التي ترى أن الكلام يقوم على مستويين مستوى الإخبار ومستوى الإحياء ، فغاية الباحث في مستوى الإخبار أن ينهي الكلام إلى سمع المتلقي فيفهمه كما هو على عواهنه في حين أن غايته في مستوى

الإيحاء أن بوجه المتلقي إلى فهم معنى مخصوص بأساليب متعددة مختلفة ودور الأسلوبية هو أن تكشف عن تلك الأساليب وأن تحددنا ، وقد استفاد ريفاتير من النظرية السلوكية في علم النفس (إثارة -- استجابة) في تحديد تعريفه للأسلوب إذ أقر أنه " تكشف لطاقت التعبير في اللغة يضمن التأثير في القارئ والتغاذ إلى صميمه " .

فما يميز النص الأدبي إنما هو طاقته " الكامنة في تماسك إحالات شكل منه على شكل آخر في ظاهرة ترديد النص لما يقوله برغم تنوع طريقة القول تنوعاً دائماً ... وهذا الجهاز هو نواة " المرجع النصي " ، ويرى ريفاتير أن المرجع النصي كامن في التحويلات المعجمية التي تطرأ على معطى دلالي ما ^(٥٤) .

وقد اعتمد ريفاتير ثلاثاً من خاصيات الملفوظ الأدبي لتحديد المرجع النصي :

١ - النص الأدبي يتكوّن بالقومع انطلاقاً من وحدات معنوية أصغر من النص الذي تولده .

٢ - هذه الاشتقاقات قلالة الذات بما أنها تكتفي بنفسها ... والمرجع النصي يبقى ضمنياً وإن كان القارئ يستطيع حصره .

٣ - ليست الكلمات التي تحقق الاشتقاق ملفوظات مباشرة وإنما هي ملفوظات غير مباشرة ، استعارية أو كنائية .

نقطة الانطلاق هي المعنى (le sens) ... والحاصل في النهاية هو النص ... ^(٥٥) ويعتبر ريفاتير أن " المباشرة الشكلانية " هي الكفيلة وحدها بكشف الخصوصية الشعرية في النص إذ تهتم (المباشرة الشكلانية) بالنص في شكله وفي علاقاته الداخلية الكامنة بين ألفاظه وتعتبر أن قوام النص الألفاظ لا الأفكار ، والدوال لا المدلولات ، والكلمات لا الأشياء .

ويقوم ريفاتير بخصوصية الأسلوب على مبدأ التجوّر أو الخروج على القاعدة (عدول) والتجوّر عنده نوعان نوع تهتمّ به البلاغة ويتمثل في مخالفة القاعدة السائدة والخروج على تقاليد الكتابة ، ونوع يقوم على " الخطأ " (بعبارة كوهن) فيه إخراج للغة عن نمطها الذي تخضع له وعبور بها إلى الشاذ .

ومفهوم التجوّر سبق إليه ريفاتير إلا أن أسلافه عجزوا عن ضبط حدّ النمط المتواضع عليه وخصائصه ، وقد رأى لذلك استبدال مفهوم الاستعمال (بما فيه من تعمية وإيهام) بمفهوم السياق الأسلوبي فربط بذلك مفهوم النمط العادي ببنية النص فالنص نفسه يحمل في طياته النمط والتجوّر في نفس الوقت .

والنص باعتباره خطاباً ، قائم على العديد من العناصر (دلالية - لسانية - أسلوبية) لا يهتم الأسلوب منها إلا ما خرج عن الحد ففاجأ القارئ سواء أكان لفظاً أم تركيباً أم إيقاعاً أم صورة ... ويلاحظ ريفاتير أن المفاجأة إذا تكررت في شكلها ذاته ونظير سياقها الأول فقدت مفاجأتها ويخلص بذلك إلى وضع مقياس التشبع (Saturation) لضبط درجة أهمية المفاجأة وإلى تأكيد أن الطاقة التأثيرية للخصيصة الأسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها فكلما تواترت نفس الخصيصة ضعفت قيمتها الأسلوبية .

ويعتبر ريفاتير أن البحث الموضوعي يقتضي أن ينطلق الدارس الأسلوبي مما يستقر في نفسه باعتباره قارئاً . ومن هذه النقطة وضع فكرة القارئ المخبر سواء أكان هذا القارئ المخبر هو نفسه الدارس الأسلوبي أم غيره^(٥١) وفكرة القارئ المخبر ليست من ابتكار ريفاتير إذ اللساني أيضاً يعتمد المخبر إلا أن اللساني يشترط في المخبر أن يكون طبيعياً ساذجاً لا يتكلم عن إعداد مسبق في حين أن ريفاتير يشترط أن يكون المخبر ذكياً مطلعاً على الآداب حتى تكون ردود فعله واستجاباته

مركزة ، ويحسن في نظر ريفاتير ، أن يتعدد القراء المخبرون للنص الواحد إذ في ذلك ضمان أكثر للوقوف على مواطن التجوّر الحقيقية والهامة^(٩٧).

وليس ثمة - في نظره - خطر في تغيّر الأذواق والأنماط على موضوعية البحث الأسلوبي لأن الطباعات القراء المخبرين * لن تستخدم إلا كمؤشرات على وجود أسبابها^(٩٨) و* ليس استخدام القارئ النموذجي سوى الخطوة الأولى لجمع المؤشرات^(٩٩).

إن العنصر الأساسي في هذا الإجراء الذي يقترحه ريفاتير يكمن في أنه يضع تحديداً يميّز بوضوح بين باعث التلقي والسياق الثقافي المحيط بعملية التلقي فاستجابات القارئ لا تصلح إلا بالنسبة إلى حالة اللغة التي يعرفها^(١٠٠) وكل تغيير أو تطور للغة يؤدي إلى أحد نوعين من الخطأ أو كليهما :

١ - خطأ الإضافية الذي يتمثل في اعتبار العناصر اللغوية العادية في عصرها ، ذات ميزة أسلوبية (كأسماء الأماكن والعناصر البدوية في الشعر الجاهلي) .

٢ - خطأ الحذف ويتعلق بعناصر أسلوبية ذات مزية في النص الأصلي كتجديدات مستحدثة لكنها استوعبت مع الزمن^(١٠١).

ويختلف ريفاتير في هذه النقطة مع سبترز في موقفه الانطباعي فبينما يعتمد ريفاتير على نوع من السلوك الموضوعي نجد سبترز يعزو إلى تفصيل معين ارتباطاً أساسياً بنقسية المؤلف ثم يحاول ضبط هذا الفرض باختبار تفصيلات بارزة أخرى مماثلة في نفس النص^(١٠٢).

فمع ريفاتير بلغ البحث الأسلوبي أقصى درجات ارتباطه بالنص وتم قتل المؤلف ووأذه نهائياً لتصبح علاقة النص بمؤلفه باهتة هامشية وليتضخم في المقابل حجم الأهمية المعطاة للقارئ .

الهوامش

- ١ - من رينيه ولف R. WELLEK نقلاً عن أحمد درويش : " الأسلوب والأسلوبية " . ضمن مجلة "فصول" مج ٥ - ع ١٠ . ص ٦٧ .
- ٢ - ليو سبترز Leo Spitzer لصقي نمساوي مختص في الأثن والادب الرومنية .
- ٣ - انظر فيكتور ماثول دي أجوير إي سيلفا : الأسلوبية علم وتاريخ . ترجمة د. سليمان الطاهر ضمن "فصول" مج ١ - ع ٢ . ص ١٣٧ .
- ٤ - Pierre Guiraud et Pierre Kuents : La Stylistique (Lectures) éd. Klincksieck, Paris 1978, p. 139 - 140.
- ٥ - المرجع نفسه .
- ٦ - جان كوهن J. Cohen ناقد فرنسي من رواد الإنشائية (Poétique) ومن أبرز المدافعين عن مبادئها في الدرس النقدي .
- ٧ - صلاح فضل : علم الأسلوب : مبادئ وإجراءاته . بيروت . دار الأمل الجديدة ١٩٨٥ - ص ٢٧٨ .
- ٨ - محمد الهادي الطرابلسي : " النص الأدبي والقضايا " ضمن "فصول" مج ٥ - ع ١٠ . ص ١٢٥ .
- ٩ - ج. كوهن : بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الولي ومحمد العمري . الدار البيضاء . دار توبقال ١٩٨٦ ص ١٥ .
- ١٠ - السابق ١٧ .
- ١١ - السابق .
- ١٢ - السابق .
- ١٣ - السابق .
- ١٤ - السابق .
- ١٥ - السابق ٥٢ .
- ١٦ - السابق ٧١ .
- ١٧ - السابق ٦٩ .
- ١٨ - السابق ٧٤ .
- ١٩ - السابق .
- ٢٠ - السابق ٨٣ .
- ٢١ - السابق ٨٨ .
- ٢٢ - السابق ٩٥ .
- ٢٣ - السابق ١٠٥ .
- ٢٤ - السابق ١٢٢ .
- ٢٥ - السابق .
- ٢٦ - السابق ١٢٩ .
- ٢٧ - السابق ١٢٨ .
- ٢٨ - السابق ١٣١ .
- ٢٩ - السابق ١٣٣ .
- ٣٠ - السابق ١٣٥ .
- ٣١ - السابق ١٤٢ .
- ٣٢ - السابق ١٤٥ .



- ٣٣ - السابق
 ٣٤ - السابق ١٥٨ .
 ٣٥ - السابق ١٥٩ .
 ٣٦ - السابق ١٦١ .
 ٣٧ - السابق ١٦٣ .
 ٣٨ - السابق ١٦٦ .
 ٣٩ - السابق ١٦٨ .
 ٤٠ - السابق .
 ٤١ - السابق ١٩١ .
 ٤٢ - السابق ١٩٣ .
 ٤٣ - السابق ١٩٨ .
 ٤٤ - السابق ١٩٩ .
 ٤٥ - السابق ٢٠٢ .
 ٤٦ - السابق ٢٠٥ .
 ٤٧ - السابق ٢٠٥ - ٢٠٦ .
 ٤٨ - السابق ٢٠٧ .
 ٤٩ - السابق ٢١٣ .
 ٥٠ - السابق ٢١٤ .
 ٥١ - السابق ٢١٤ .
 ٥٢ - محمد الهادي الطرابلسي - المرجع السابق ١٢٢ - (أمر مرجع أناسي في علقنا هذا) .
 ٥٣ - Guiraud - Kuentz - المرجع السابق ٢٥٥ .
 ٥٤ - محمد الهادي الطرابلسي ، المرجع السابق ١٢٤ .
 ٥٥ - السابق .
 ٥٦ - عبدالسلام المسدي - تقديم كتاب "معارف في الأسلوبية الهيكلية" لميشال ريفيتور . ضمن حوارات الجامعة التونسية العدد ١٠ / ١٩٧٢ ص ٢٨٣ - ٢٨٥ .
 ٥٧ - المرجع نفسه .
 ٥٨ - صلاح فضل . المرجع السابق ١٨٨ .
 ٥٩ - السابق ١٩٠ .
 ٦٠ - السابق ١٩٠ - ١٩١ .
 ٦١ - السابق ١٩١ .
 ٦٢ - السابق ١٩٠ .

* * *